

نورانی



(Dr. R. L. Shand)

Professor of Hindi
Benina College Srinagar

(Dr. R. L. Shand)

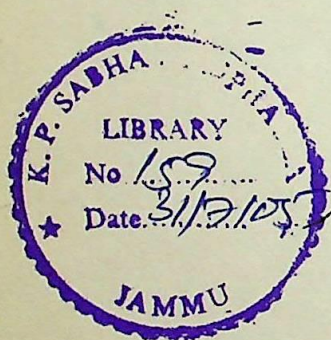
Professor of Hindi
Benina College Srinagar





شمارہ - ۲

جلد - ۱۱



سیمنار نمبر

ایڈیٹر:
محمد یوسف ٹینگ

جموں اینڈ کشمیر کیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز

طابع و ناشر: سیکرٹری جے اینڈ کے اکیڈمی
 آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویج
 مطبع :- ڈیلائٹ پرنٹنگ پریس - دہلی
 مدیر معاون :- محمد احمد اندراپی
 خوش نویس :- کاشی ناتھ رائدان
 قیمت سالانہ :- دس روپے
 فی کاپی :- دو روپے

مقالہ نگار حضرات سے گزارش ہے کہ اپنی
 نگارشات کے ساتھ اپنا مکمل ایڈریس درج
 فرمائیں اور ایڈریس میں تبدیلی کی اطلاع ہمارے
 دفتر کو بھیج دیں :

خط و کتابت کا پتہ :-
 ایڈیٹر "شیرازہ" اردو
 کلچرل اکیڈمی
 شہید گنج - بریسنگ -

تہذیب

انترجی الدین	محمد یوسف ڈینگ
{ معاشر شیری افسانہ	حرف آغاز ... ۴
اور نیاشعور	محمد الرحمن لائسی
گوپی چند نارنگ	{ معاشر شاعری اور
جدید اردو افسانہ ... ۱۲۶	ابلاغ کا مسئلہ ... ۵
جگن ناتھ آزاد	عامدی کا شیری
جدید ریختہ — ترقی پسندی	نئی حیثیت کا مفہوم ... ۴۲
کی توسیع	محمد حسن
پیران کشمور	جدیدیت — نظریہ
{ کشمیری اور امر	۵۹ { یار محبان
ایک جائزہ ... ۱۴۶	منظر عازم
ناشنی ریگیاس	{ معاشر شیری شاعری اور
نیالداچی ادب ... ۱۸۰	نیاشعور
محمد احمد اندرابی	۶۷ { فکیل الرحمن
ہمارا ادب اور جدید حیثیت ... ۱۸۶	تنقید کی نئی جہتیں ... ۸۱

حرفِ آغاز

”شیرازہ“ کا یہ شمار اُن مضامین پر مشتمل ہے جو اکادمی کے اہتمام سے اس سال مارچ کے مہینے میں ہونے والے تین روزہ سیمینار میں پڑھے گئے اور جن پر قمر کا نے بڑی تفصیلی بحث کی۔ یہ سیمینار جدیدیت کے ادبی رجحان سے متعلق تھا اور اس میں ہم نے اردو کشمیری اور لداخی زبان پر اس رجحان کے اثرات کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔

پچھلے دس پندرہ برس شعر و ادب میں تبدیلیوں کی ایسی ہوائیں چلی ہیں جن سے ادب کی داخلی اور خارجی دونوں حیثیتیں تقریباً لرزہ بر اندام ہو گئی ہیں اور ان میں ٹھوس اور بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں واقع ہو گئی ہیں، جدید سائنسی اور میکانیکی ترقیوں کے زیر اثر بین الاقوامی اور ملکی سطح پر جو حیرت انگیز انقلاب پیدا ہو گیا، اُن سے فزکارانہ حسیت (SENSIBILITY) کا متاثر ہونا لازمی تھا، آج ہم قبائلی، سائنسی سماج کے معیاروں سے ادب اور شعر کی کیفیت اور تاثر کا اندازہ نہیں لگا سکتے اور نہ اس سے فاطمہ خواہ طور محفوظ ہو سکتے ہیں، اتنا ہی نہیں خود تخلیق کار کے RESPONSES اور (IMPULSES) بڑی حد تک تغیر اور تبدیلی کے اثر میں آچکے ہیں اور ان کے نتیجے میں ادبی اقدار اور تنقیدی معیارات میں تقریباً اُتھل پھل ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ نئے ادبی اظہارات و اصناف کا مطالعہ اور اُن کی تعیینِ قدر ہمارے لئے ایک بڑے ادبی چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی ہے، چنانچہ اس سلسلے میں ایک اجتماعی تفہیم پیدا کرنے کے لئے ہم نے ریاست اور بیرون ریاست کے چند سرکردہ ادیبوں کو نظم و

نثر میں نئے رجحانات اور نئے اظہارات پر اپنے خیالات ظاہر کرنے کے لئے دعوت دی۔ جہاں تک خود سیمینار کا تعلق تھا، اس میں شامل ہونے والے تمام ادیبوں کا یہ مشترکہ احساس تھا کہ سیمینار کی کاروائی کے بعد وہ نئے ادب کی کیفیت، اور نوعیت کے بارے میں بہتر بصیرت کے مالک بن گئے ہیں، ہمیں اُمید ہے کہ ”شیرازہ“ کے اس نمبر کے قارئین بھی اس احساس میں ہمارے شریک بن جائیں گے۔

اس سیمینار کی ایک اہم خصوصیت یہ تھی کہ ہم نے کسی نظریاتی حدیث دی یا گروہ بندی میں مُقید رہنے کی کوشش نہیں کی۔ ہم نے مختلف مکاتبِ ہائے خیال کے ادیبوں کو اس میں شرکت کی دعوت دی ہے۔ تاکہ مختلف ادبی مسائل پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی جاسکے، چنانچہ خود سیمینار میں کچھ اہم مسائل پر بڑی تھنادر آرائی کا مظاہرہ ہوا، لیکن جن مواقع پر مختلف ادیب ایک دوسرے سے متفق نہ ہو سکے اُس وقت بھی انہوں نے اختلاف رائے کے حق کا احترام کیا۔ ادب ہمیشہ ایک آزاد تخلیقی فضا میں مروجہ رہتا ہے، اور اس لئے اب کوشش یہ رہتی ہے، کہ پہلے سے طے شدہ نظریوں، فارمولوں اور وابستگیوں سے ادب کو علیحدہ کر کے اسے اپنے عہد کے حقائق کے پس منظر میں جانچا جائے۔

اس سیمینار کے انعقاد کا سب سے بڑا مقصد یہ تھا کہ اُن ادبی اذکار مسائل کے تجزیے اور تفہیم کا راستہ ہموار اور نئے ادبی رویوں کو صحیح منظر میں دیکھا جاسکے، اگر ”شیرازہ“ کا یہ نمبر اس سلسلے میں تھوڑی سی مدد بھی کرے، تو ہماری محنت اکارت نہیں گئی ہے۔

اس سیمینار کے انعقاد کے فوراً بعد مقامی اخبارات میں کچھ حلقوں کی طرف سے اس محفل کے انعقاد کے بارے میں کچھ تنقیدی مراسلات شائع ہوئے، دیا ننداری کا تقاضا ہے کہ ان اعتراضات کو یہاں پر درج کیا جائے تاکہ ریکارڈ مکمل ہو جائے

ایک مراسلے میں کہا گیا تھا کہ اس وقت تک کہ کشمیر میں بڑی گراں فروشی اور بے روزگاری کے مسائل سامنے ہیں، اس قسم کے ادبی سیمینار پر ہزاروں روپے خرچ کرنا انتہائی غیر ذمہ داری اور فضول خرچی کا کام ہے۔ میں خود نہیں جانتا کہ ادبی مسائل پر بات کرنا اور اس سلسلے میں کچھ روپے خرچ کرنا بے روزگاری کے مسئلے کے پس منظر میں کس حد تک جائز ہے، لیکن یہ کہنا بے عمل نہ ہوگا کہ سیمینار کی ساری کاروائی پر صرف بارہ سو روپے کی رقم خرچ ہوئی، ایک اور اعتراض یہ کیا گیا تھا کہ اس سیمینار کے لئے خاص طور پر مقالات لکھوانے سے بہتر یہ تھا کہ اتنی ہی رقم سے جدید ادب پر شائع شدہ کتابیں خریدی جائیں اور انہیں ادیبوں میں مفت تقسیم کیا جائے۔ اس اعتراض کا میرے پاس کوئی جواب نہیں ہے اگر شیرازہ کے کسی قاری کو کوئی معقول جواب سمجھ سکے تو ہم اُسے مسرت سے شائع کریں گے۔

محمد یوسف ٹینگ

سرینگر۔

معاصر شاعری اور ابلاغ کا مسئلہ

غالب نے اپنے عہد کے مافیہ پرست قاری کو نئی شاعری کی توجہ طلبی کا احساس
دلانے کی خاطر کہا تھا ہے

تو ای کہ خوش گسترانِ پیشینی

مباحث منکر غالب کہ در زمانہ عتسوت

لیکن جب ”پیغمبروں کو نہ ماننے والے اینوں“ نے اُسے ہمل گو بتایا تو وہ بہرہ کر
بولوا تھا کہ ”نہی گمہ مرے اشعار میں معنی نہ سہی“۔ آج کے شاعر کو بھی اگر واقعی کوئی
شکوہ ہو سکتا ہے تو صرف اُن قارئین سے جن پر قدیم فکر و فن اور روایتی طور طریق کا کچھ
ایسا بار و چل گیا ہے جیسے وہ یہ بھی نہ جانتا چاہتے ہوں کہ اُونٹوں کے جُدی خوال
جانبو جٹ چلا ہے ہیں اور آدمی کے پہلو میں ایک عارف و عاشق دل کے بجائے کسی

پر ترقی مینا تھی بھیر کا دل بھی دھڑک سکتا ہے کیونکہ پہلے کی طرح آج بھی اکثر صورتوں میں
 یہی رسوم و قیود کے سرگشتہ اور در سچہ بند ذہن رکھتے والے لوگ ہوتے ہیں۔ جو معاصر
 شاعری کا ذکر چھیڑتے ہی انحراف و ارتداد اور اظہار و ابلاغ کا رونا روئے لگتے ہیں۔
 معاصر شاعری کیا ہے؟ یا یوں کہئے کہ معاصر شعرا کی جستجو کیا ہے؟ اسے اشارتاً
 والس سٹیونز کی زبان میں سنئے:-

WE SEEK

NOTHING BEYOND REALITY. WITHIN IT,
 EVERYTHING, THE SPIRITS' ALCHEMICA INCLUDED,
 THE SPIRIT THAT GOES ROUND ABOUT, AND THROUGH
 INCLUDED, NOT MERELY THE VISIBLE, THE SOLID, BUT
 THE MOVABLE, THE MOMENT, THE COMING ON OF FEASTS
 AND THE HABITS OF SAINTS, THE PATTERN OF THE
 HEAVENS AND HIGH, NIGHT AIR.

تخلیق و تفہیم سے متعلق مسئلے اگلے وقتوں میں بھی پیدا ہوتے رہے ہیں ارسطو کو
 آج سے ہزاروں سال پہلے استعارے کی اہمیت بتاتے ہوئے یہ اندیشہ ظاہر کرنے کی
 ضرورت محسوس ہوئی تھی کہ ”اگر اسلوب پورا پورا استعاراتی ہوگا تو وہ معمہ بن جائے گا۔“ اور
 آج کا بھی ہوشمند قاری اور شاعر دونوں ان مسئلوں کو اپنے اپنے طور سے حل کرنے کی
 کوشش کر رہے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ شعری ترسیل و ابلاغ میں کامیابی یا ناکامی کا
 سوال موجودہ صدی میں جس شدت اور اصرار کے ساتھ اٹھایا جاتا رہا ہے۔ وہ آپ
 اپنی مثال ہے۔ لیکن اس کی وجوہات یہی ہیں۔ جنہیں جانے بغیر معاصر شاعری کے خلاف
 وارو بلا کر نائنہ مناسب معلوم ہو رہا ہے اور نہ سہوہ منہ نہ ثابت ہو سکتا ہے۔ سب سے بڑی

وجہ یہ کہ عصر حاضر انسانی تاریخ کے گذشتہ سبھی ادوار سے بے حد مختلف ثابت ہو رہا ہے اور معاصر شاعری کلاسیکی شاعری سے ماہیت میں نہ سہی پر کیفیت کے اعتبار سے کافی مختلف ہوتی جا رہی ہے۔

کچھ اول میں رہنے والے انسان نے نیوٹن کی تجربہ گاہ میں داخل ہوتے تک بھی عملی اور فکری میدانوں میں بڑے عہد آفرین آکتوب دیکھے تھے لیکن ۱۸ویں صدی کے وسط میں صنعتی انقلاب کے زیر اثر اور اُس سے کہیں بڑھ کر دوسری جنگ عظیم کے سائے تلے اور پھر تسخیرِ فضا کے شوق میں برابر آج تک جو شہر خیر، اُتھل مٹھل اور حیرت انگیز انکشافات ہوتے آئے ہیں۔ ان کے نتیجے میں پہلی بار برملا طور پر سطحِ ارض کے کسی بھی خطے میں رہنے والے آگاہ و حساس لوگوں کی ایک بڑی اکثریت کے ادراک اور یوں انسان کو اپنی کشتیِ حیات گویا بے ساحل کے آبا، اندھے سمندر میں بلا ارادہ و مقصود بہتی دھلتی اور تھپڑے کھاتی نظر آئی۔ عقیدہ و آگہی اور ہذیر و فکر کا دیرینہ بیوند ٹوٹ گیا تو مسجدیں مرثیہ خواں ہو گئیں دربارِ مہرِ طغئے، سماج غرض مند اور باہر ثابت ہوا۔ باپِ فاضل ریچھ اور ماںِ فریبکار جل پری قرار پائی۔ گھر کا فیروزہ بکھر گیا اور یوں دل و دماغ کی پالی ہوئی سبھی قدریں ایک ایک کر کے مٹی میں مل گئیں، اخیر یہ ایک اپنی ذات کے بسوا کچھ بھی نہ رہا۔ سو وہ بھی، جدید تمدن اور ٹیکنالوجی کے رومانی سحر سے نکلنے نکلنے باہر کی بے چہرہ و بے قابو دنیا سے ٹکراؤ کے ہاتھوں تنہائی و یاس اور خوف میں مہلتا اپنے اندر کی بھول بھلیوں میں پھنس کر حیران و پریشان اور اپنے داخلی تضادات میں پھٹ کر ریزہ ریزہ، حاصل کچھ بھی نہیں سوائے ایک سخت قسم کے بحرانِ ذات اور ایک شدید احساسِ انزاف کی پروردہ گہری الم ناک کیفیت کے بلے معنویت کی دنیا میں کسی ذاتی معنی کی تلاش یا تخلیق کی ذمہ داری اپنے سر لینے کا عذاب!

ایسا نہیں کہ اس طرح کا احساس پہلے کبھی نہ رہا ہو اور اس قسم کی کیفیت سے

پہلے کوئی بھی دوچار نہ ہوا ہو۔ ہمارے سامنے شعراء میں ہی سافٹکلس، خیام، شیکسپیر، اور غالب وغیرہ کی مثالیں ہیں، لیکن کل پھر بھی آج سے بہت مختلف تھا۔ سافٹکلس کا "ایڈجسٹ" ریوتاؤں کی چیتاؤں سے سن سکتا تھا۔ خیام سے قطعہ کو اندر دیا سمجھ سکتا تھا، شیکسپیر، بحیثیت دوسرور (FELICITY) اور بلوغت و پختگی (RIPENESS) کی باتیں کر سکتا تھا اور غالب جوئے خوں کو شمع فروزان سمجھ کر دل بہلا سکتا تھا اور ایک بچہ سطح پر لوئی میکینس (LOUIS MACNEICE) قاسم لاہوتی اور سردار جعفری جیسے لوگ آزادی اور انقلاب کے خواب دیکھ سکتے تھے۔ اس کے برعکس آج ایک نوکالے پانیوں میں تھیمڑے کھانے والوں کی گنتی بہت بڑھ گئی ہے اور پھر نہ تو ان کے سامنے کوئی ساحل رہا ہے اور نہ کسی ساحل کی تمنا بیدار ہونے کی کوئی صورت۔

عصر حاضر کا شینی تمدن دہسوز، شہر گم، انفرادیت دشمن، ہجوم پسند، ہمیشہ ساز اور عملگر تمدن ہے جو، میرا بن لوشی سکھاتا ہے یا فریب خوری، جنگ بازی پر اکساتا ہے یا خود کشی پر، چٹپٹا اور سکر آور ادب چھاپتا ہے یا ماس میڈیا کے ذریعے سماعت و بصارت کے حواس کو کند کر ڈالتا ہے۔ اور اس تمدن کی گرد میں پلٹا ہوا ہر حساس انسان اپنے وجود کا کرب سہہ رہا ہے۔ شاعر چونکہ سب سے زیادہ حساس ہوتا ہے اس لئے اس کا کرب شدید ترین ہوتا ہے۔ اس میں اور ایک عام حساس انسان میں یہ اہم فرق بھی ہے کہ شاعر کی خمیدہ و پیچیدہ، ٹوٹی پھوٹی گھٹائل شخصیت اپنے آس پاس سے ٹکر کر اپنے روحانی کرب اور ذہنی رد عمل کو لسانی صورت دیتے پر بھی قادر ہوتی ہے۔ ایسے شاعر کی تخلیقات اگر پہلے شاعری سے مختلف معلوم ہوں تو کوئی تعجب نہیں اور اگر اسے سمجھنے میں رفتوں کا سامنا بھی ہو تو خلاف توقع نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ایسا ہر دور کی نئی شاعری کے سلسلے میں ہوتا رہا ہے۔

نہ صرف یہ کہ خدا آس پاس کہیں نظر نہیں آیا بلکہ نطشے کے الفاظ میں: "خدا مر گیا ہے"

”ہم نے اُسے مار ڈالا ہے۔ تم نے اور میں نے! ہم سب اُس کے قاتل ہیں! مگر ہم نے۔ یکے کے ڈالے؟ ہم سمندر کو کیونکر پی گئے؟ اس سارے اُنق کو مٹا دینے کے لئے ہیں اس بیچ کس نے دیا؟ ہم نے اُس سمئے کیا کیا۔ جب اس زمین کو اس کے سورج سے چھڑا دیا؟ اب یہ کدھر جا رہی ہے؟ ہم کدھر جا رہے ہیں؟ تمام مورچوں سے پرے؟ کیا ہم دم لئے بڑھے نہیں جا رہے ہیں؟ پیچھے کی طرف دائیں بائیں آگے کو ہر طرف؟ کیا اب بھی کوئی اوپر اور کوئی نیچے ہے؟ کیا ہم بھٹک نہیں رہے ہیں؟ جیسے لانتہا نیستی کے بچوں بیچ؟ کیا خالی فضا ہمارے آگے سانس نہیں لے رہی ہے؟ کیا ٹھنڈی پڑھ گئی ہے؟ کیا رات متواتر نہیں آ رہی ہے؟ تاریک سے تاریک؟ کیا ہمیں صبح کو لالٹین نہیں جلائے ہوں گے؟ کیا ہم خدائی سراند نہیں سونگھ رہے ہیں؟ کیونکہ خدا تک سڑ جاتے ہیں خدا مر گیا ہے۔ خدا مردہ پڑا ہوا ہے اور ہم نے اُسے مار ڈالا ہے۔

نئی اور پرانی شاعری کے فرق سے قطع نظر یہ کہتا زیادہ مناسب ہو گا کہ بذات خود شعری اظہار باقی ہر طرح کے اظہارات سے کہیں زیادہ پیچیدہ، تہہ دار، معنی خیز، ایہام کار اور مبہم ہوتا ہے۔ معاصر شعراء کو جو یہ الزام دیا جاتا ہے کہ وہ اپنے مافی الفیمیر کے مکمل ابلاغ پر دسترس نہیں رکھتے اس لئے بھی ٹھیک نہیں کہ تجربے کا مکمل ابلاغ نہ ممکن ہے اور نہ مناسب۔ ممکن اس لئے نہیں کہ خود تخلیقی عمل ایہام (AMBIGUITY) و ایہام (OBSCURITY) کو جنم دیتا ہے اور بعض صورتوں میں شاعر بظاہر مبہل عناصر سے کام لینے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے اور مناسب اس لئے نہیں کہ بیان کی قطعیت اور وضاحت گنجیدہ معنی کے طلسم کو توڑ کر مفہوم کی چند ٹھیکریوں کے سوا قاری کو اور کچھ نہیں دے سکتی۔ یہ تو ایک سل منے کی بات ہے کہ ہر کوئی جان دار شعری تخلیق ایک کھلی ہوتی ہوئی کے ناطے اپنے نثری مفہوم کے علاوہ بھی اور بہت کچھ ہوتی ہے اس دوائے محن بات کو نہ تو عام گفتگو کی زبان ادا کر سکتی ہے اور نہ دو اور دو

چار بولنے والی منطقی یا علمی زبان شاعر استعاروں میں بات کرتا ہے اور استعارہ مختلف بلکہ متضاد حقائق کا ایک ایسا تخلیقی امتزاج ہوتا ہے کہ اس کے کثیر الابعاد کل میں تاریخی تمدنی اور انفرادی دنیاؤں کے علاوہ اور بھی کئی انجانی دنیاؤں کی سیما میں ایک دوسرے پر ضم ہوتی نظر آتی ہیں شعری تخلیق میں لفظوں کا آہنگ بھی طلسم معنی کا حامل ہوتا ہے اور اچھے کا آثار بڑھتا دکھی۔ شاعری میں زبان واسلوب کے موزون تزیں اور ناگزیر استعمال کی بات کرنے وقت اس سارے غیر واضح بار آور بسیار بہت اشارہ کاری کا خیال رہنا چاہئے۔ شعر بظاہر گونگے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہوئے بھی غیب کی آواز ثابت ہو سکتا ہے۔ غالب نے فن کے اسی مبہم حسن کی طرف اشارہ کیا ہے کہ گویم سخن کی گرہ شنیدن نشناسد

صبوحیست ششم را کہ دیدن نشناسد

دنیا کی سب سے پرانی شاعری دیو مالا ہے۔ قدیم انسان اپنی آس پاس کی کائنات اور اپنے وجود کو سائنسی تجزیے اور علمی وضاحت کے بجائے دیو مالا کی شکل میں جانتا پہچانتا ہے۔ اس سے پہلے کہ انسان "عقل" و "منطق" سے کام لے کر حقیقت کے بارے میں قاعدے ٹکے تراشنا سیکھے وہ اپنی تخیلی دنیا بساتا ہے۔ وہ گفتگو سے پہلے سناٹا اور علمی اصطلاحیں گڑھ لینے سے پہلے استعاروں میں چبھکتا ہے۔ قدیم انسان دیو مالا کا خالق رہا ہے۔ آج کے شاعر میں بھی قدیم انسان کی روح زندہ ہے جو تشبیہوں، استعاروں، پیکروں اور علامتوں وغیرہ کے ذریعے خارجی اور داخلی حقیقت کے حکمرانوں سے پھوٹی ہوئی اپنی آگہی اور دھڑکن کو تخلیقی صورت دیتا ہے۔ منطق کی عینک لگائیے تو دیو مالا خرافات دکھائی دیگی اور شری قطعیت و وضاحت کا مطالبہ کیجیے تو ہر اچھا بڑا شاعر اوٹ پٹانگ یوں لگتا معلوم ہوگا۔

یہ تو پرانے شاعر کا حال رہا جو نئے شاعر کی طرح نہ تو اپنی ہی دنیا میں اچھی

ہو گیا تھا اور نہ جس کی اپنی ہی شخصیت ٹوٹ پھوٹ چکی تھی۔ آج کے شاعر کے لئے ایسے مافی الضمیر کا ابلاغ کچھ اس لئے بھی زیادہ مشکل ہو گیا ہے کہ سی ایم باور کے لفظوں میں ”جدید شاعر کو“ جو نفسیاتی انکشاف کے عہد اور اپنی ذات میں اٹھنے والی نازک تر لہروں سے متعلق برہمستی ہوئی آگہی کے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے، اپنے ان اسلاف کی نسبت جو سادہ تر اور کم خود آگاہ وقتوں میں رہتے تھے، پوری پوری صداقت کے اظہار کا مشکل تر کام درپیش ہے۔“ کیفیتی طور پر برلے ہوئے حالات نے جس طرح پرانی دنیا اور اس کے تمام تر عقائد و اوزار کو الٹ پلٹ کر دیا، اسی طرح قدیم شعری روایات، موضوع و مہیت کی حدود، اظہار کے اسالیب اور خود شاعر، شاعری اور قاری کے بارے میں پرانے تصور رات اور رویوں میں بھی زیر دست اور رور رس تبدیلیوں کا سلسلہ شروع کر دیا۔ چنانچہ ہر ہوشمند آدمی دیکھ رہا ہے کہ آج کا تخلیقی شعور علاقائی بندشوں سے اوپر اٹھ کر مختلف زبانوں میں اپنے ماقبل کے سمجھی ناسازگار اثرات سے نجات پانے اور معاصر شاعری کو عصر حاضر کا محاورہ اور زبان کو بقول ازرا پاؤنڈ ”جہالات کا درستی سے اظہار کرنے پر قادر بنائے رکھنے کا اہم سماجی فعل انجام دے رہا ہے!“

معاصر شاعری میں چند خصوصیات ایسی جمع ہو گئی ہیں جو اسے ایک طرف تو صدیوں پرانی شاعری سے کیفیتی طور ممتاز کر کے عصر رواں کی آواز بنا چکی ہیں اور دوسری جانب تریسل و ابلاغ سے متعلق مسائل کو نئی جہتیں بخش رہی ہیں۔

آج کا شاعر اپنی فکر اور اپنے رویوں کے لحاظ سے پرانے شعراء سے بڑے توجہ طلب معنوں میں مختلف ہے۔ احوال عالم اور تقدیر آدم کے بارے میں معنی خیز سائنسی پیش رفت کے مطالعے، تاریخی شعور، نفسیاتی دروں بینی اور فلسفیانہ آگہی نے فکری اعتبار سے اُسے پرلے درجے کا غیر روایتی واقعیت پسند اور لے پاک گستاخ بنا دیا ہے۔ کائنات اور عصری صداقت کے باب میں اُس کا رویہ، تجربہ، الجھن اور خوف

لاپرواہی یا کرب آفرین تلاش و تخلیق معنی کی امنگ سے محروم ہے اور بعض صورتوں میں
 طنز و استہزاء کی ایک زیریں لہر بھی اس کے شامل حال رہتی ہے۔ خود اپنی ذات کے
 بارے میں وہ کسی خوش فہمی کا شکار نہیں۔ وہ اپنے کو نہ تو ہر برکت ہی سمجھتا ہے نہ
 معلّم اخلاق نہ معجزہ کار قلندر اور نہ معمار حیات۔ وہ اپنی شاعر گوئی کو کسی فراموشی
 اداس کے بجائے اپنا ایک ذاتی مگر ایک نہایت ہی اہم عمل سمجھتا ہے کیونکہ بقول گرگوری
 کارسو (GREGORY CARSO) :-

I LOVE POETRY BECAUSE .. IT MIGHT NOT MAKE
 DAY MY PERSONAL LIFE...BUT IT DOES TELL ME
 MY SOUL HAS A SHADOW.

اور قاری سے اُسے توقع رہتی ہے کہ وہ عصری حقیقت کا شعور اور شعری اظہار کے
 وسائل کی زیادہ سے زیادہ آگہی رکھتا ہوگا۔ غور سے دیکھا جائے تو شاعر کے یہی بدلے
 ہوئے رویے نئی شاعری کو اُس کا مخصوص وجود منفرد مزاج اور اُس کا میسر لب و لہجہ
 عطا کرتے ہیں جن کی "اجنبیت" سے گھرا کر روایت پرست قاری معاشر شاعری کے خلاف
 ہمارا چلنے اور ابلاغ کی دُہائی دینے لگتا ہے۔ نئی شاعری کا غیر رسمی انداز اور اُس کی
 واقعت پسندی ویسے باکی، اُس کے موضوعات کی معنی خیزی، عصری زندگی سے اُن موضوعات
 کی قربت اور اُن کی بے تکلفی کے علاوہ موضوع کو برتنے کے خلوص اور بیان کی ناگزیریت
 سے ظاہر ہوتی ہے۔ جدید شاعر نہ تو فراموشی ترانے کو حقیقی شاعری سمجھتا ہے اور نہ
 کسی روایتی موضوع پر رسمی انداز میں تبصرہ کرنے کا قابل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی
 شاعری صدیوں کے جاتے پہچاتے "شاعرانہ" موضوعات سے خالی ہوتی جا رہی ہے۔ آج
 نہ تو سڈنی کی طرح کوئی "جانڈ" سے پیار جتانے والا ملے گا اور نہ کوئی اقبال کی طرح
 "ہمالہ" کا قصیدہ لکھنے پر مائل ہوگا۔ نہ کسی کے دل میں فردوسی کی طرح رستم کی داستان

شجاعت سے متعلق حماسہ برائی کی تمنا جاگ سکتی ہے اور نہ درڈ زور تھک کی طرح کسی کو
 بالغ کے مقابلے میں بچہ اسرار الہی سے زیادہ آشنا معلوم ہو سکتا ہے۔ جدید شاعر
 خارجی حقایق کو اپنی داخلی شخصیت پر لانے کے بجائے یا تو "GERONTION" بن کر
 اپنے ہی اندروں کو ٹٹولتے ہوئے اعتراف کرتا ہے کہ:-

TENANTS OF THE HOUSE,
 THOUGHTS OF A DRY BRAIN IN A DRY SEASON.

(T. S. ELIOT)

یا فروغِ فرخزاد کی طرح یوں تحفے کی خواہش کرتا ہے۔

من از نہایت شبِ حرفِ مے زخم

من از نہایت تاریکی

و از نہایت شبِ حرفِ مے زخم

اگر بختِ من آمدی برائی من ای مہربان چراغِ بیار

ویک دیرِ پھر کہ از آن

بر از دہام کو چہ خوش بخت بنگرم

در نہ اپنی ہی ذات کے آئینے میں غیر ذات کا مشاہدہ کر کے اُس پر بغیر کسی
 بناوٹ، لگی لپٹی یا کسی داخلی یا خارجی امتناع (INHIBITION) کے اور بالواسطہ
 رائے زنی کرتا ہے۔

سپید اور بھورا، بدن کا چھبر برا

وہ نٹ کھٹ پھیرا

نخرد گیا، گاؤں کے ایک میلے میں

لایا گیا، ہنٹروں چاکوں کی پراسرار دنیا میں
 سیکھے وہ انمول، دلچسپ کرتب
 اڑے چمختے پھیلتے دائروں میں
 پھلانگے سُلگتی، بھیا تک تنکوتیں
 اٹھا کر چلے پیٹھے پر رقص کرتے ہوئے بندروں کو
 اشاروں کی آواز سن کر وہ لیکے، سنسے، ہتھتائے۔
 تماشا یوں کو لُبھائے، رچھائے۔

وہ نرس کس کا گھوڑا
 پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا
 تماشا یوں کے دلوں کو لُبھاتا
 تھیر، ہلستی، تہمتوں، تالیوں کی فصائوں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
 اُسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
 نثر یاد کیا تھا، بھال سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب ؟
 وہاں کون تھا؟ اس کو بچپن سے والا کوئی نہیں تھا۔
 (پلراج کوئل)

SHE TURNS AND LOOKS A MOMENT IN THE GLASS,
 HARDLY AWARE OF HER DEPARTED LOVER; HER BRAIN
 ALLOWS ONE HALF-FORMED THOUGHT TO PASS;
 'WELL NOW THAT'S DONE; AND I'M GLAD IT'S
 OVER, WHEN LOVELY WOMAN STOOPS TO FOLLY AND

PACES ABOUT HER ROOM AGAIN, ALONE SHE SMOOTHES
HER HAIR WITH AUTOMATIC HAND, AND PUTS A
RECORD ON THE GRAMOPHONE.

(T. S. ELIOT)

عروسکها را در شیب تاراج کرده اند

در شهر چهره ای نیست

در شهر

دکانها باز

باز و خالی و تاریکست

سوداگران سودائی

از یاد، از باران (واز بیکاران) شکوه میکنند

سوداگران سودائی میگویند

چهره یارانی، بی مانند!

میدانید؟ باران سختی می آمد-

و خریداران

نابا و روانه از همه شهر

دیدار میکنند

در پشت شیشه ها

کنسرو و چیده اند و شکل کاغذی

از آیه های کاشی و کانه ها

تصویر ماهیان قرمز آلالا، پاک کرده اند

درشہر

ناکھارا در تھاگ کردہ اند

سوداگران سودائی، درشہر

ختم ہای عالی را

بر سنگفرش ہای خیاباں ہ

یہ کتاب کردہ اند

درشہر، چہرہ ہارا در خواب کردہ اند

(فروغ فرخزاد)

ایک جہاز کے بار میں بیٹھا سوچ رہا ہوں

جو لڑکی کل رات میری کیمیں میں رہی

اُس کی جگہ نگ ناف کے نیچے بال شہرے تھے

شمارک کی صورت گذر رہی ہے سب میری کئی

اور لبوں پر پھیل رہا ہے سی سکا کا زہر

(ساتی فاروقی)

ظاہر ہے کہ کسی بھی روایت زدہ قاری کے لئے اس قسم کے موضوعات مصنوعی، یے

نگے، الجھا دینے والے اور غیر شاعرانہ ثابت ہو سکتے ہیں اور ایسی صورت میں ابلاغ کے وقوع

کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔ بالخصوص جب اس شاعری میں نہ تو زبان کو برتنے کا کلاسیکی

اہتمام ہو اور نہ روایتی اسالیب کا رکھ رکھاؤ، بلکہ اس کے برعکس روزمرہ زبان، استعاراتی بیان

علامتی اسلوب اور مثبت نسق کا ایسا امتزاج ہے جس میں خجیدہ اور طنزیہ دونوں طرح کے

لہجے بیک وقت کارفرما ہوں۔ ایسا قاری جب اسطو، عیسوی اور حادثہ کا ذکر مثال کے طور

پر بیان کی ٹیٹ، ٹیٹ رائٹر کی ٹک ٹک، زنگ لگے کستر کی کھڑکھڑاہٹ، سوداوار، ٹوپ

اور زیناف کی باتوں سے گٹھڑے سنا ہے تو اس کا رد عمل موافق نہیں ہو سکتا بلکہ یہ "اوٹ پٹانگ" اشارے اگر علامتی روپ دھارنے اور بظاہر کٹ پھٹا لباس پہننے لگیں تو اس سے غصہ بھی آسکتا ہے کیونکہ کلاسیکی مزاج کو ارفع و ادنیٰ اور خوب و زشت کی یہ تطبیق (DOVE TAILING) راس نہیں آسکتی اور نہ وہ اس ترک وضع داری اور دریدہ گفتاری کو جائز قرار دے سکتا ہے بلکہ روایتی نقطہ نظر سے تو اس طرح کے اظہارات کو شاعری سمجھنا بھی دشوار ہوگا، ابلاغ کی بات الگ رہی۔

نیا شاعر نہ تو خود کو کسی کا نقیب جانتا ہے اور نہ اپنے تخلیقی عمل سے کوئی غیر ادبی مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے وہ نہ تو کوئی درس دیتا ہے نہ اس کے پاس کوئی پیغام عمل ہے اس نے عصری حقیقت کو اس قدر پیچیدہ اور تخلیقی عمل کو اتنا خود متمرکز پایا ہے کہ وہ کم سے کم اپنی شاعری کو کسی نظریے کی تبلیغ کا ذریعہ نہیں بنا سکتا۔ اسے سٹیوینز STEVENS کی طرح اپنی فن کارانہ شخصیت صبح کے ستارے سے متشابہ نظر آتی ہے جسے نہ کسی "میوہ کا کا کا" بننا چاہئے اور نہ کوئی بوڑھا گھوڑا۔

I

SHINE ALONE, SHINE NAKEDLY, SHINE LIKE BRONZE
THAT REFLECTS NEITHER MY FACE NOR ANY
INNER PART OF MY BEING, SHINE LIKE FIRE, THAT
MIRRORS NOTHING.

II

LEND NO PART TO ANY HUMANITY THAT SU-
FFUSES YOU IN ITS OWN LIGHT.

BE NOT CHIMERA OF MORNING,

HALF- MAN , HALF- STAR.

BE NOT AN INTELLIGENCE,

LIKE A WIDOW'S BIRD

OR AN OLD HORSE. '

(NUANCES)

عام قاری کو جدید شاعری اس وجہ سے بے مصرف بھی دکھائی دیتی ہے۔ معاصر شاعر
عصر رواں میں مادی خوش حالی کے روشن تر ہوتے ہوئے امکانات اور تسخیر فطرت کے
تعجب خیز کارناموں کے باوجود آدمی کی نفسا نفسی قدر شکنی اور تخریب کاری، روحانی دیوالیہ
جنسی یوریت، احساس بیچارگی اور راہ گم کردگی کے خوف کے پس منظر میں انتشار کی کیفیت
تنہائی کے ڈر، احساس بہیم اور اضطراب و یاس، خواہش مرگ یا بے یقینی کے جھپٹے
ہوتے ہوئے کارگہر ذات میں معنی گری کی ذمہ داری کے کرب کو اپنی شاعری کا موضوع بنانا
ہے۔

آنگاہ

خورشید سر دشت

و برکت از زمین بارفت

و خاک مُردگانِش را

ز ان پس بخود پندیرفت

چہ روزگار تلخ و سیاہی

نانِ نیروئی رسالت را

مغلوب کرده بود
 پیغمبران گرسنه و مفکوک
 از وعده گاه های الهی گریختند -
 و بره های گم شدن عیسی
 دیگر صدای صی صی چه پانی را
 در بهشت دشت ها نشنیدند
 مرداب های اکل
 یا آن بخار های گس مسموم
 انبوه بی تحرک روشن فکران را
 به در فزای خویش کشیدند
 و موشهای موزی
 او را قی زرنگار کتب را
 در گنج های کهنه بخوردند
 و فردا . . .
 در ذهن کودکان
 مفهوم گم شده ای داشت
 آنها غرابت این لفظ کهنه را
 در عشق های خود
 با نکه درشت سیاهی
 تصویر می نمودند

مردم
 گرده ساقط مردم
 دلمرده و تکیده و مبہوت
 در زیر بارشوم جد ہا نشان
 از غربتی بہ غربتی دیگر مے رفتند
 و میل در ناک جنایت
 در - دست ہا نشان متورم مے شد

گاہی بخرقہ ای، بخرقہ ای تا جیر
 این اجتماع ساکت بے جان را
 یکبارہ از درون متلاشی می کرد
 آنہا بہ ہم ہجوم می آوردند
 مردان گلوی یک دیگر را
 یا کار دمی دریدند
 و در میان بستری از خون
 باد خزان تا بالغ
 ہمچوایہ می شدند

(فرود غفر خیزاد)

FOUND ON A BUILDING SITE

DEAR ONE :-

I AM NAKED ON A BUILDING SITE ,

IN PENGHE WEST, IT IS 1.5 A.M., AND COLD. THE
MIST WREATHES AROUND ME, RISING IN COLUMNS.
I SHALL HAVE MUCH TO THINK OF, BUT CHIEFLY
WHAT SHALL I DO AT DAWN?

I AM WRITING THIS WITH A PIECE OF COAL
ON A SHEET OF A TRAMP'S STAINED NEWS-
PAPER... DUM SPIRO SPERO:- PERHAPS YOU WILL
FIND THIS BEFORE THE GAINT SIRENS OF THE
DAY BREAK SPEAK. IF NOT, THEN THINK OF ME,
BUT MAKE NO ENQUIRIES.'

THUS SOMETIMES THE POOR SPIRIT.

(MARTIN SYMOUR-SMITH)

سارا گھر جیب سوتا ہے
وہ گھر میں داخل ہوتا ہے۔
سوئے بچوں کے پیروں کے
پیار بھرے بوسے لیتا ہے۔
بیوی کے نازک ہونٹوں کو
اپنے گالوں سے چھوتا ہے۔
پھر اپنے بستر پر جا کر
سونے کی کوشش کرتا ہے۔

جانے کب جھپکی آتی ہے۔
 جانے کب وہ سو جاتا ہے۔
 دیکھ کے کوئی خواب بھیا نک
 سوتے سوتے چونک اٹھتا ہے۔
 رات رات بھرتا یہی میں
 جانے کیا سوچا کرتا ہے۔

(گمراہی)

CLOSER, CLOSER
 THEY EMBRACE,
 SHE IS MAKING A BED.
 HE IS PULLING OFF HIS PANTS
 THEY MARRY
 AND HAVE A CHILD.
 THE WIND CARRIES THEM OFF
 IN DIFFERENT DIRECTIONS.
 THE WIND IS STRONG, HE THINKS
 AS HE STRAIGHTENS HIS TIE.
 I 'LIKE THIS WIND, SHE SAYS
 AS SHE PUTS ON HER DRESS.
 THE WIND UNFOLDS
 THE WIND IS EVERYTHING TO THEM.
 (MARK STRAND)

پیوندها

آرامش نباتی خود را

گم کرده اند

آوندها

در زمین بی طراوتشان

در انتظار جاری سیرینه مانده اند

° ° ° °

در دا چهره خشکسال سیاهی

° ° ° °

گفتشک ها

کوچیده اند از قفس بارغ

یک لحظه گوش کن :

چتر بنفش بال بلخ ها

تفسیر آیه های گرسنه است

یاد آور ترحم سیلو ها

° ° ° °

در دا چهره خشکسال سیاهی

° ° ° °

رو بابه ها

رو بابه های بی گنه زیرک

الماس های خوشه ای انگور را

بر تنک های گرسنه تصویر می کنند

(فرخ تمیمی)

MY BODY IS A PEBBLE . . . THEY TEND IT AS
WATER TENDS TO THE PEBBLES IT MUST RUN OVER,
SMOOTHING THEM GENTLY. . . .

I AM A NUN NOW , I'VE NEVER BEEN SO PURE,
I DIDN'T WANT ANY FLOWERS, I ONLY WANTED
TO LIE WITH MY HANDS TURNED UP AND BE
UTTERLY EMPTY

HOW FREE IT IS, YOU HAVE NO IDEA HOW FREE—
THE PEACEFULNESS IS SO BIG IT DAZES YOU,
AND IT ASKS NOTHING.

IT IS WHAT THE DEAD CLOSE ON, FINALLY.

(SYLVIA PLATH)

اس قبیل کی شاعری کے خالق کو کچھ قارئین ادب برائے ادب کا پرستار، متقی
رحمانات کا پرچارک، مریضانہ ذہنیت کا مالک، بد اخلاقی کا غائبہ، مایوسی کا سوداگر
یہاں تک کہ سی۔ آئی۔ اے کا ایجنٹ اور امریکی بیٹھو جیسے ناموں سے پکارتے ہیں۔ زیادہ
تر ایسے ہی قارئین شعر میں ہیبت و موضوع کی نامیاتی وحدت کو نظر انداز کر کے اس طرح
کے سوالات پوچھا کرتے ہیں کہ آخر یہ جدید شاعر کہنا کیا چاہتا ہے، وہ کس مکتب فکر سے
تعلق رکھتا ہے۔ اس کا نظریہ سمجھات کیا ہے؟ انہیں جب نئی شاعری میں اپنے من پسند
"اقوال زرین" غیر و شکہ اخلاقی نکات، محسن و عشق کی معلوم وارداتیں، مرعوب
کرنے والی لفاظی، سریت و ارتقاع کا اغفال پیدا کرنے والے تصوف آمیز اشارے یا تعمیر
حیات کے ولولے اور اس طرح کی دوسری روایتی چیزیں نہیں ملتیں بلکہ اس کے برعکس

کوئی انوکھا یا پیچیدہ شعری تجربہ کسی انوکھے یا سنجیدہ انداز میں صورت یافتہ ہوتا ہے
تو وہ شعری ابلاغ کا مسئلہ کھڑا کر دیتے ہیں۔

معاصر شاعری کے بارے میں ایسے لوگوں کی غلط فہمیاں (بشرطیکہ وہ ارادی
نہ ہوں) دور کرنے میں نئی تنقید نہایت اہم رول ادا کر سکتی ہے۔ مغرب میں تو اس سلسلے
میں بہت پہلے سے کام ہوتا رہا ہے۔ موجودہ صدی میں وہاں ہیئتی تنقید میں کافی
پیش رفت ہوئی ہے جس کی روشنی میں ہم بھی اپنی بعض مشکلوں کو اپنے طور سے حل کر
سکتے ہیں۔ بالخصوص جب ہیئت شناسی اور ہیئت پرستی کے فرق کو ملحوظ نظر رکھا جائے
اور تاریخی و تمدنی عوامل کو سرے سے نظر انداز نہ کیا جائے۔ ہماری تنقید کو اپنے کلاسیکی
اور جدید ادب دونوں کی قدر سنجی (EVALUATION) کرتے ہوئے تخلیقی عمل کی
مخصوص ماہیت، سماج میں ادیب کی منفرد حیثیت عصر حاضر کے فاصل حالات اور ادب
کی مخصوص سماجی افادیت اور دوسرے متعلقہ سوالوں پر سنجیدگی اور گہرائی کے ساتھ
غور کرنا ہوگا اور عام قاری کی حتمی الامکان تربیت کرنا ہوگی۔

میں نے حتمی الامکان کی شرط ایک نو اس لئے عاید کی کہ چونکہ ”ہر کسی را، مہرکاری
ساختند“ کی طرح ”ہر سخی را، مہر شخصی رانند“ بھی درست ہو سکتا ہے اس لئے کوئی
ضروری نہیں کہ نئی شاعری بھی ”ریل کا یہیہا جام کریں گے“ والی شاعری کی طرح سب کی
سمجھ میں آئے لیکن اس سے بھی زیادہ لائق توجہ بات یہ ہے کہ شعر کو واقعی وجود
بخشنے کے لئے اور اُس کی حرکی قوت کے ابلاغ کی خاطر قاری کی گہری تحمیل، سوزش
دل اور آشوب آگہی بھی اُسی قدر لازمی ہے جس قدر کہ خود شاعر کی ذات اور اُس
کے تجربے کی لسانی صورت۔ البتہ اس نکتے کی وضاحت میں کہا ہے کہ ”شاعری
اگرچہ ابلاغ کی ایک صورت ہے تاہم جس چیز کا ابلاغ مقصود ہے، وہ خود یہی شعری
تخلیق ہے جس کا وجود وہیں کہیں شاعر اور قاری کے درمیان ہوتا ہے۔ لہذا یہ مسئلہ

کہ شعر کے معنی کیا ہیں اُس سے کہیں زیادہ مشکل ہے جیسا کہ پہلی نظر میں دکھائی دیتا ہے۔ مشکل صرف یہ متخص کرنا نہیں کہ شاعر نے اپنے تجربے کو جو لسانی صورت دی ہے وہ کس حد تک اُس تجربے کی صحیح نمائندگی کرتی ہے بلکہ یہ بھی کہ کیا وہ لسانی صورت قاری کے لئے بھی وہی نمائندہ کردار رکھتی ہے جو کہ شاعر کے لئے۔ پھر اس سے بڑھ کر یہ مشکل ہے کہ قاری تو ہر حال قاری ہے۔ وہ نہ شاعر کی ایسی پرواز تخیل اور شدت احساس کا دعویٰ کر سکتا ہے اور نہ لفظوں کی اُس طرح کی مزاج دانی اور ان کے جسم و جان سے اُس قسم کے اتصال گرم کا جس طرح کہ شاعر کو ہو سکتا ہے، ان مشکلات کے پیش نظر قاری کی تربیت کے امکانات بھی محدود ہو جاتے ہیں اور شعر کے ابلاغ کے سلسلے میں اس حقیقت کی اہمیت بھی بڑھ جاتی ہے کہ شعری تخلیق چوں کہ کثیر العباد ہوتی ہے، اُس لئے اُس کا کوئی ایک خاص مفہوم نہیں ہوتا، اپنے تجربے کی لسانی تشکیل کے بعد خود شاعر بھی قارئین کی صف میں آ جاتا ہے۔ اس بدلی ہوئی حیثیت میں وہ اپنی شعری تخلیق کے جو معنی بتائے ضروری نہیں کہ دوسرے بھی اس سے اتفاق کریں۔ ہاں اس موقع پر شعر کی وہ ہیئت تنقید راہر ثابت ہو سکتی ہے جو تاریخ و تمدن کے پس منظر کو ایک نظر دیکھ لینے کے بعد شعری تخلیق کے مختلف یا متفاد معانی کی صحت یا عدم صحت کا جواز بالآخر خود اُسی شعری تخلیق میں تلاش کرتے ہیں۔

ابلاغ کی ناکامی یا کوتاہی کے اور بھی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً شعری قرات ہی نامناسب طور سے ہوئی ہو یا شاعر نے کسی لفظ کو استعاراتی معنوں میں استعمال کیا تھا اور قاری اُس کے لغوی معنی سے پریشان ہو گیا، شاعر کا لہجہ طنز یا استہزاء کا ہو اور قاری اُسے سنجیدہ سمجھ بیٹھے۔ خیر اس نوع کی رقتیں تو پرانی شاعری کے مطالعے میں بھی پیش آ سکتی ہیں۔ معاصر شاعری عام قاری کو بالخصوص اُس وقت

ستارے لگتی ہے جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ شاعری زیادہ سے زیادہ استعاراتی، زیادہ سے زیادہ علامتی اور بعض صورتوں میں بظاہر بے حوصلہ اشاروں کی شاعری بنتی جا رہی ہے اور یہ واقعہ ہے کہ نیا شاعر اکثر صورتوں میں علامتی اور اشاراتی طرزِ اظہار کو ورثے میں پائے ہوئے دوسرے تمام ڈھلے ڈھلائے، لُسنے، آسان، بلا واسطہ اور توضیحی اسالیب پر اراداً ترجیح دیتا ہے، کیونکہ منجملہ دیگر خصوصیات کے علامتی اظہار کی دو نہایت ہی اہم خوبیوں کو وہ جان گیا ہے۔ ایک یہ کہ اس کی مدد سے تجربے کو قاری وجود عطا ہونے کا امکان روشن رہتا ہے اور دوسرے یہ کہ یہ طرزِ اظہار ابہام کو جنم دے سکتی ہے جس کی شاعری میں زیر دست اہمیت ہے کیونکہ ابہام قاری کے ذہن میں اسلاک کے ناکارہ مختلف قسم کے تجربوں، مشاہدوں، یادوں، حقیقتوں اور خوابوں کے جاگ اُٹھنے کا سبب بنتا ہے اور یوں شعری تخلیق قاری کے لئے ایک آئینہ در آئینہ تجربہ اور بقولِ واکس سٹیونز "نظم کے اندر ایک نظم، الفاظ کی نظم کے اندر خیال کی نظم" بنتی ہے۔

HAWK ROOSTING

I SIT IN THE TOP OF THE WOOD, MY EYES
CLOSED.
IN ACTION, NO FALSIFYING DREAM.
BETWEEN MY HOOKED HEAD AND HOOKED FEET:
OR IN SLEEP REHEARSE PERFECT KILLS AND
EAT.
THE CONVENIENCE OF THE HIGH TREES,
THE AIR'S BUOYANCY AND THE SUN'S RAY
ARE OF ADVANTAGE TO ME;
AND THE EARTH'S FACE UPWARD FOR MY INS-
PECTION.

MY FEET ARE LOCKED UPON THE ROUGH BARK.
 IT TOOK THE WHOLE OF CREATION.
 TO PRODUCE MY FOOT, MY EACH FEATHER:
 NOW I HOLD CREATION IN MY FOOT
 OR FLY UP, AND REVOLVE IT ALL SLOWLY —
 I KILL WHERE I PLEASE BECAUSE IT IS ALL
 MINE.
 THERE IS NO SOPHISTRY IN MY BODY:
 MY MANNERS ARE TEARING OFF HEADS —
 THE ALLOTMENT OF DEATH.
 FOR THE ONE PATH OF MY FLIGHT IS DIRECT
 THROUGH THE BONES OF THE LIVING.
 NO ARGUMENTS ASSERT ANY RIGHT:
 THE SUN IS BEHIND ME.
 NOTHING HAS CHANGED SINCE I BEGAN.
 MY EYE HAS PERMITTED NO CHANGE.
 I AM GOING TO KEEP THINGS LIKE THIS.

(TED HUGHES)

بیر اسائنٹ

جو سہاگن بیل برسوں جہاں رس پیتی رہی
 وہ بدن کے مڑھموں کی آگ سے کھلا گئی
 رات کی چمتی سے اُترتی ہے نجات

پھر محبت اپنے جادو گھر میں تنہا ہو گئی
اپنی خوشبو سے لیٹ کر سو گئی

(ساقی قاروقی)

دریائی

بست و چہار منزل روشن
اندام نور را

در خون زرد لحظہ گذر رادہ اند۔

روز آمدہ است!

انکار، ہوش آدمیان

در جسم سرد ایک نشستہ است۔

آہنگ کراتہ!

— آئینہ ای آگاہ —

انسان — درخت تصویر —

و سرفا، ہم گل ہا و میوہ ہا

اسی سپید می گذرد

(بیدار شد دریائی)

صرف یہی نہیں کہ ہر نظم کے اندر ایک نظم ہوتی ہے بلکہ جدید شاعری کا ایک
اور خصوصیت جو نا تجربہ کار قاری کو پریشان کر سکتی ہے یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری
کے برخلاف اس میں اکثر و بیشتر تہ استعارہ سالم ہوتا ہے اور نہ علامت۔ بلکہ ایک

بیٹرن (PATTERN) ایک آہنگ RHYTHM ابھرتا ہے جو مختلف النوع
 عناصر کے باہمی اتصال کے سبب نہیں بلکہ ایک دوسرے میں ضم ہو کر تشکیل پاتا ہے،
 جیسے خواب کے پیکر جو بظاہر کسی ترتیب و تنظیم اور کسی معلوم منطق کے بغیر ظہور میں
 آتے ہیں اور ایک دوسرے کو دہلتے ہوئے اور ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہوئے
 گویا ایک رقصِ والہانہ یا دستِ بدست لڑائی کے سمئے میدانِ جنگ کے کہرام کی
 صورت اختیار کر لیتے ہیں، یا یوں کہئے کہ ریوس دیوتا راج ہنس کا روپ دھار کر
 چشمے پر نہاتی ہوئی لیدر سے دراصل ہو جائے اور لیدر کے لپٹن سے وہ پُر اسرار انداز
 حاصل ہو جائے جس میں سے الیم کے گنبدوں کو شعہ سامان بنانے والی ہیلن جنم پائے۔
 یہ ایک ایسی شاعری ہے جس کی معنوی توانائی کو ترجموں کیا جاسکتا ہے لیکن جس میں خارج
 کی عملی زندگی کا حوالہ نہیں دھونڈا جاسکتا۔ پھوٹتی تو زندگی کی ہی کوکھ سے ہے مگر اخیر
 پر زندگی سے اس قدر مختلف ثابت ہوتی ہے جیسے مٹی سے گلاب یہ حقیقت کو آئینہ نہیں
 دکھاتی، اُس کا اغفال پیش کرتی ہے، جو لوگ اس میں خارجی زندگی کے مناظر یا کردار و واقعات
 دھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں یا اسے عملی زندگی کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے ہیں۔ ظاہر
 ہے انہیں مایوسی ہوگی اور اگر وہ ابلاغ کے اعتبار سے اُس کی ناکامی کا شکوہ کریں تو
 وہ سمجھ میں آسکتا ہے کیونکہ نے کہا تھا کہ وہ ہر لفظ کو اپنی نفع کی پیمرک کی طرح
 محسوس کرتا ہے آج کا شاعر الفاظ کو ہی نہیں اپنے سارے تجربے کو زخمِ جگر کا
 چراغ اور شہرِ خیال کی کشاد بنا کر شعور کی دھوپ اور لاشعور کے دہکتے ہوئے
 اندھیروں میں سے گذر کر آنا کے آگیتے اور غیر آنا کے گھن کے ٹکراؤ میں شریک
 کرتے ہوئے فن کا نامیاتی وجود عطا کر رہی سعی کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جس طرح
 شکست ساز کی آواز گلِ نعمت ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح کسی بظاہر بے معنی لفظ
 آواز یا ارتعاش میں ایک جہاں معنی بھیا ہو سکتا ہے اور چونکہ شعر کہتے وقت یہ

یہ ساری جان کاری حسب ترفیق شریک کار رہتی ہے اس لئے اگر وہ اپنے قاری سے بھی آگہی و استعداد اور ریاض کی توقع رکھتا ہے تو یہ کوئی زیادتی تو نہیں ہے زیادتی تو جب ہوگی جب بقول خلیل الرحمان اعظمی قاری ”مخلص“ دردمند، باذوق اور زندگی کا پارکھ ہو کر بھی ادب یا ریا کے ذاتی مطالعہ اور دوسرے قارئین کے ردِ عمل کے ملاحظہ کے یا وجود کسی تحریر میں زندگی کے آثار محسوس نہ کر پائے۔ ایسی صورت میں یہ اندیشہ پیدا ہو سکتا ہے کہ خود شاعر ہی اپنی تخلیقی قوتوں کو روکے کار لائے میں ناکام رہا ہو، یا وہ محض تخلیقی صلاحیت سے اپنی محرومی پر پردہ ڈالنے کی خاطر جدید شاعری کی ظاہری ہریت کی بعض خصوصیات اور فیشن میں آئے ہوئے کچھ موضوعات کو میکا بنی طور سے برتنے کی مشق کر رہا ہو۔ ایسا نہ ہو تو بچھڑ کو تا ہی قاری کی ہوگی اور بقول غالب :-

ساقی چہ شکر تہی کند و بادہ چہ تندی

خون یاد دماغی کہ رسیدن نشناسد

غالب نے بزم کو داغِ طرب کی صورت میں اور بارغ کو کشادہ رنگ کی جھلک کے طور پر دیکھا تھا لیکن آج کے شاعر کو اپنے مخصوص تہذیبی و تمدنی پس منظر کے سبب یادِ طرب سے زیادہ سوزشِ غم عطا ہوتی ہے۔ اور مرغِ چین کی رنگینی پر کا خیال آتے ہی باز کے ناخنوں کی چھین برداشت کرتا پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ کہ کبھی کبھی اُس کی تخلیقات روایتی انداز میں حوصلہ شکنی کے بجائے قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہیں۔ تسکینِ قلب و نظر کے برخلاف اسے دلی اضطراب اور ذہنی بے چینی سے دوچار کر دیتی ہیں، اس کی اکھڑی اکھڑی باتیں اور ٹوٹا ٹوٹا انداز یہ سب عصرِ حاضر کا دین ہے، اور اس کی قدر سچی عصرِ حاضر ہی کے پس منظر میں ہونی چاہیئے۔ جان ایشیری (JOHN ASHBERY) کے الفاظ میں :-

THIS POEM
WHICH IS IN THE FORM OF FALLING SNOW:

THAT IS, THE INDIVIDUAL FLAKES ARE NOT ESSENTIAL

TO THE IMPORTANCE OF THE WHOLE...

HENCE NEITHER THE IMPORTANCE OF THE INDIVI-

DUAL FLAKE,

NOR THE IMPORTANCE OF THE WHOLE IMPRESSION OF

THE STORM,

IF IT HAS ANY, IS WHAT IT IS,

BUT THE RHYTHM OF THE SERIES OF REPEATED

JUMPS, FROM ABSTRACT INTO POSITIVE AND

BACK TO A LESS DILUTED ABSTRACT.

یا انتخابِ حال کے الفاظ میں :-

... کلام کم یا ب تا تراشیدہ شش بہت، اگر تراشیدہ

دو رویہ مضطرب

مقابل کا پہرہ مہرہ کٹا پھٹا مضطرب

خراشوں کی جھڑپاں منعکس بیانات میں جھلکتی ہیں۔

جب بھی چاہو، یہ دیکھو

ٹھیس خوردہ سفید شیشہ حکایت آشوب

چھپو، چھپو نہیں، بکھر جائے گا۔

تاسم اس نوع کی شکستہ بیانی اور ہیئت فکری کی بات کرتے وقت یہ نہ

بھولا چلا ہے کہ بنیادی طور پر جدید شاعری کا رجحان راست (ظہاری - FORTH

RIGHTNESS) کو چھوڑ کر معرے سازی کا رجحان نہیں جیسا کہ عموماً فرض کیا جاتا ہے

بلکہ نسبتاً فضل فروشی و تصنیع سے انحراف کر کے سادگی اور سیدھے پن کو اپناتے کا
 رجحان ہے اور اس رجحان کے تحت شاعری میں بے حوصلی و خود فروشی سے عاری بے
 نقطہ اور روزمرہ زندگی کی آگہی پہلے سے کہیں زیادہ پتپ رہی ہے۔ چنانچہ بعض جدید
 شعراء کے طرز بیان میں اپنائیت، روزمرہ کے قریب اور غیر معمولی نہ ہونے کی جو
 کیفیت ملتی ہے وہ اسی رجحان کی دین ہے۔ بطور مثال ولیم کیمر لاس ولیمز (WILL-
 I AM CARLOS WILLIAMS) کی یہ چھوٹی سی تین نظموں ملاحظہ فرمائیے
 پہلی کا عنوان ہے :-

DEATH

HE'S DEAD

THE OLD BASTARD —

HE'S A BASTARD BECAUSE

THERE'S NOTHING

LEGITIMATE IN HIM ANY

MORE

HE'S DEAD, ...

دوسری کا عنوان ہے :-

THE RED WHEELBARROW

SO MUCH DEPENDS

UPON

A RED WHEEL

BARROW

GLAZED WITH RAIN

WATER _____

BESIDE THE WHITE

CHICKENS

APOLOGY

اور تیسری نظم ہے۔۔۔

WHY DO I WRITE TODAY?

THE BEAUTY OF

THE TERRIBLE FACES

OF OUR NONENTITIES

STIRS ME TO IT:

COLOURED WOMEN

DAY WORKERS _____

OLD AND EXPERIENCED _____

RETURNING HOME AT DUSK

IN CAST OF CLOTHING

FACES LIKE

OLD FLORENTINE OAK.

ALSO

THE SET PIECES

OF YOUR FACES STIR ME _____

LEADING CITIZENS _____

BUT NOT IN THE SAME WAY.

جدید اردو شاعری میں محمد علوی اس کی سب سے اچھی مثال ہیں۔
روزمرہ زندگی کی بڑھتی ہوئی آگہی کے نتیجے میں ہی گاوں کو پیچھے دھکیلتا ہوا
شہر نئی شاعری میں داخل ہوا اور پھر آہستہ آہستہ منظر ایسا بدلا کہ دودھیا چاند بھی
مشینوں کے دھبوں میں کھو گیا۔ جولس لافانگ (JULES LAFORGNE) نے
آج سے تقریباً ایک صدی پہلے چارلس بودلیر کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کرتے
ہوئے اس صورت حال پر تبصرہ کیا تھا کہ بودلیر پہلا شاعر تھا جس نے اپنے بارے میں
ایک میانہ رو افزاری و اعتراضی اسلوب میں نکلا اور الہامی طرز کو خیر باد کہا۔ وہ پہلا
شخص تھا جس نے پیرس کا ذکر اس کی ہر روز کی ملعون (کیس سے روشن، خمبگی کی
ہواؤں میں جھللاتی ہوئی بٹیوں) کے نقطہ نظر سے کیا اور خود کو نفع یاب ظاہر کرنے
کے بجائے مہتمم ٹھہرایا۔ وہ اپنے گھماؤ اپنی کاپی، اپنی لوریت کی شکار بے مصرفی اس
وقف شدہ کاروباری صدی سے دل میں (موجود) دکھاتا ہے۔ وہ ادب کو شہوت پرستی
میں مضمحل لوریت، نیورائیت کی آگہی اور اس زمین پر پھٹکار کے احساس سے متعارف
کراتا ہے۔

موجودہ متمدن زندگی کے تئیں جدید شاعر کا رویہ بودلیر کے رویے سے ملتا

مُجَلَّتا ہے۔ جدید شاعری ایک ایسے فرد کی فکر محسوس کا اظہار ہے جسے بقول روزِ نعتال
 یہ اچانک افسردہ آگہی حاصل ہو جائے کہ اُس کی زندگی اُس کے عہد کے مشہور مقاصد سے
 ہم آہنگ نہیں، یہ احساس کہ وہ بھی اس بڑے شہر میں بہت سے مردود لوگوں میں
 ایک ہے اور بس۔ ایلپیٹ کے الفاظ میں :-

UNREAL CITY,
 UNDER THE BROWN FOG OF A WINTER DAWN,
 A CROWD FLOWED OVER LONDON BRIDGE, SO MANY
 I HAD NOT THOUGHT DEATH HATH UNDONE SO MANY.....

(THE WASTE LAND)

یا عمیق حقیقی کے شدید دل میں :-
 تشنیم، موتی، سبزہ تھل، شاعر لوگ کہا کرتے ہیں
 ہم سے تو نرجی پوچھو تم نرم تلوں کی قوم پرہ کی
 بسنے پر کچھ چمک رہا ہے، لوگوں سا، آویزوں جیسا
 مصنوعی ہیرے کی کہی سا، آئینے کے رویزوں جیسا
 لیکن اپنے پیروں پر تو مڑی ہوئی ہے کھال مگر کی

ایک محلے میں دو پہر کو
 عین بازار میں
 قتل کا واقعہ ہو گیا
 اور پولس گریلوں کی خاطر بھٹکتی رہی

(استنباد)

یا نزع تمیمی کے الفاظ ہیں :-

بر کاغذ بلند خیایان

ہر مرد جملہ فی ست

زن جملہ فی ست

”تیر“

بر کاغذ بلند خیایان

○

در شہر ما

یک آجو، یک قہوہ، یک سلام

چون واڑہ ہی ربط

دنیا ی جملہ ہی پیشین را

بیہود می زند

○

در نیمہ ہی شب

بر کاغذ بلند خیایان

یک جملہ نقش است

تیر بلست برق کہ بیدار مانده است

یا واڑہ ی پلید طتاب ربط

مفہوم جملہ را

(... خواب)

طاہر ہے کہ اس مرد و دشہر کی ریل ریل اجنبیت، لاتعلقی، بے مروتی، کھٹورتا، گندگی، بوریٹ، تنفر سب جدید شاعری کے خط و خال کو بدل رہے ہیں اور ساتھ اسے بڑے گہرے معنوں میں بے تکلف اور سیدھا سادہ بنا رہے ہیں، جیسے گلاب کا جگر چاٹتا ہوا کپڑا۔ نئی شاعری کے سلسلے میں ابہام و سادگی کا یہ یک وقت تذکرہ بظاہر تضاد کا تضکار نظر آتا ہے لیکن غور سے دیکھئے تو کوئی تضاد نہیں۔ اصل میں بات ہے تجربے کو موزوں ترین اور ناکیز صورت عطا کرنا۔ ایسی صورت تو بلاشبہ تصنع و تکلف سے عاری اور حتی الامکان سادہ ترین صورت ہوتی۔ (ہاں تجربہ جتنا گہرا ہوگا اس کی شعری ہیئت بھی اتنی ہی پُرکار اور بسیار جہت ہوگی) اسی بات کو دوسرے لفظوں میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ابہام ہو یا سادگی دونوں صرف ذریعے ہیں تجربے کو دریافت کر کے بیان کرنے کے، جیسے شبیہ استعارہ اور دوسری معنوی صنعتیں۔ دونوں میں سے کوئی بھی آپ اپنا مقصد نہیں، اس لئے الگ سے نہ تو ابہام کی بُرائی ہو سکتی ہے اور نہ سادگی کی سرائیتا۔ دونوں کے اچھے یا بُرے استعمال کی پرکھ خود شعری تخلیق کی توانائی یا کمزوری سے ہو سکتی ہے۔ کسی تجربے کی لسانی تشکیل کے لئے پیچیدہ بیانی یا اکھڑا اکھڑا اسلوب ہی سب سے زیادہ بے تکلف اور سیدھا سادہ قرار پا سکتا ہے جبکہ کسی اور تجربے کے تخلیقی بیان کے لئے بول چال کی منجھی ہوئی زبان ہی موزوں ترین ثابت ہو سکتی ہے۔ نیاز حیدر کی ایسی مزدور تراز سادگی کی کوئی ادبی قدر نہیں جب کہ غالب کے ابہام پر تو ضیع بھی تصدیق ہوتی ہے۔

ولیمز (WILLIAMS) کے الفاظ میں:

LET THE SNAKE WAIT UNDER
HIS WEED,

AND THE WRITING

BE OF WORDS, SLOW AND QUICK, SHARP
TO STRIKE, QUIET TO WAIT,
SLEEPLESS.

_____ THROUGH METAPHOR TO RECONCILE
THE PEOPLE AND THE STONES.

COMPOSE. (NO IDEAS
BUT THINGS) INVENT!

SAXIFRAGE IS MY FLOWER THAT SPLITS
THE ROCKS.

(A SORT OF A SONG)

نئی حیثیت کا مفہوم

ہر عہد کے خارجی حالات و واقعات، فن کار کے جسمانی، ذہنی اور نفسیاتی
 خصلتوں کی تعمیر و تہذیب کر کے اس کی شخصیت میں ایک منفرد حسی ادراک کی تشکیل
 کرتے ہیں اور وہ اس حسی ادراک کے مطابق اپنے شخصی ردِ عمل اور ذہنی رویوں کو
 متعین کرتا ہے۔ یہی خاصیت اس کی مخصوص انفرادیت کی ضامن ہوتی ہے اور اس سے
 دوسرے فن کاروں سے مختلف بنادیتی ہے۔ فن کاروں میں انفرادیت کا شعور بہت
 گہرا ہوتا ہے۔ یہ شعور انہیں ماحول کی جبریت سے آزاد کر کے فعال، محرکی (DYNAMIC)
 اور توانا قوت میں تبدیل کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر وہ انفرادیت کا اتنا گہرا اور قوی
 شعور نہ رکھتے تو نہ صرف یہ کہ وہ ماحول یا حالات کے اثرات کی صحافتی ترسیل کا محض
 ایک خود کار آلہ بن کر رہ جاتے، بلکہ تخلیقی فن کے تنوع کے امکانات بھی تاریک ہو
 جاتے۔ فن کار ماحول سے لامحالہ متاثر ہوتا ہے، لیکن وہ ماحول سے مطابقت، معاشرت
 یا مراجعت کرنے میں اپنی آزادی کو برقرار رکھتا ہے۔

ہر نئے دور میں فن کاروں نے انفرادی رویوں کو برقرار رکھنے کے باوجود
 اُس دور کے جذبہ بنیادی یا حاوی رجحانات کی نمائندگی کی ہے۔ اس سے تنقیدی احتساب

میں یہ آسانی ہوئی ہے کہ ہم مختلف ادبی ادوار کو، ان کی خصوصیات اور رجحانات کی بناء پر الگ الگ یا تقابلی انداز سے محاکمہ کر سکتے ہیں اور تخلیقی ذہن کی اپنے مخصوص دور کے پس منظر کے تعلق سے تعین قدر کر سکتے ہیں، دلچسپ بات یہ ہے کہ ماحول فن کار کے شعوری برتاؤ کو ہی متعین نہیں کرتا، بلکہ اس کے ساتھ ہی اس کے لاشعوری مہیجات کا تعین بھی کرتا ہے۔ دراصل ماحول اور انفرادیت کی دو متمتعہ قوتوں کے فن کار کی داخلی سطح پر خالصتاً شخصی الطبیاق سے آرٹ کی تخلیق ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں ڈرائسٹری، پوپ اور جانسن کے انفرادی اختلافات کے باوجود، اس عہد کی کلاسیکی روایات ان میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح رومانوی عہد میں ورڈس ورٹھ، کوکرج شیلی اور کیٹس انفرادی خصائص کے باوصف، اپنے عہد کے رومانوی رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ بعینہ جدید دور کی شعری تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے کہ ایک نئے دور سے متعلق ہونے کے باعث ان میں چند مشترک خصوصیات کا ہونا بدیہی امر ہے۔

نئی شاعری کی مشترک خصوصیات کی چھان بین یا ان کی بازیافت کا عمل، اس وقت میرے موضوع سے تعلق نہیں رکھتا۔ میری کوشش یہ ہوگی کہ عصری زندگی میں نئی ادبی حیثیت یا شعور کی توضیح و تعین کروں جو بلاشبہ نئی شاعری کی خصوصیات کے لئے سرچشمہ فیض کا حکم رکھتا ہے اور جس کو سمجھ بغیر نئے شعری کردار کو سمجھنا ممکن نہیں۔ اس ضمن میں پہلا سوال یہ ہے کہ شعور کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ انسانی ذہن کی ایک ایسی تجریدی کیفیت کا نام شعور ہے جو نظام جسم میں خارج سے رد عمل کے طور پر پیدا ہو کر انسان کو اپنی اور گرد و پیش کی آگاہی عطا کرتی ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے انسانی

ذہن کی ماہیت، ساخت اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے کی ضرورت ہے مختصراً یہ عرض
 کیا جاسکتا ہے کہ ذہن کوئی ٹھوس شکل نہیں رکھتا (حالانکہ متفرک ٹھوس مادے سے عبارت
 ہے) لیکن جسم ٹھوس مادے کی ترقی یافتہ شکل ہے جسم اور ذہن کی ماہیت کے اس
 تضاد کے باوصف دونوں کے باہمی رشتے، عمل اور رد عمل کے طریق کار پر ایک نظر
 ڈالنا ضروری ہے۔ (انیسویں صدی سے مادی نظریے کے فروغ پانے پر جسم اور ذہن
 دونوں کی مادی اصل پر زور دیا جانے لگا اور دونوں کے باہمی ربط و تعلق کو تسلیم
 کیا جانے لگا۔ چنانچہ دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے
 سے اثر پذیر بھی کوئی بھی جسمانی حالت ذہن پر اثر ڈالتی ہے مثلاً کسی نشہ آور
 چیز کے استعمال سے ذہنی حالت میں تغیر رونما ہوتا ہے اور خارجی حقیقت کی قلب
 ماہیت ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً ایک انسان کے بچائے دو نظر آتے ہیں، اسی
 طرح ذہن بھی جسم پر اثر انداز ہوتا ہے مثلاً کوئی ڈراونا خواب یا خوف جسم پر
 تشیع کی کیفیت طاری کر سکتا ہے اور پھرے کا رنگ قہقہہ ہوتا ہے جسم اور ذہن
 کے اس ناقابل شکست رشتے کی توثیق سے ذہن کی پراسراریت کی کھوج لگانے
 میں آسانی پیدا ہوئی ہے اور ذہن و شعور کے بارے میں قدیم الہامی اور دہی
 تفصیلات کی شکست ہونے لگی۔ ذہن کو مادے کی ایک شکل قرار دے کر، منطقی نتیجہ
 نکالنا سہل ہو گیا کہ مادے کی ہر شکل صدیوں کے ارتقائی سفر کے بعد موثر، متشدد اور
 کمپلکس صورت اختیار کر گئی ہے اور ایک ایسا وقت بھی آیا جب یہ اپنی آگاہی
 پیدا کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت سے مشغف ہو گئی۔ یعنی انسان خود اپنی ذہنی
 کیفیات سے آگاہ ہو گیا، چنانچہ مادے کی یہی آگاہی شعور کہلاتی ہے۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خارجی حالات انسانی جسم اور جسم کی حسی قوتوں
 پر اثر انداز ہو کر انسانی شعور کو متین کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں یہ بات

شعور کی سماجی اصل (ORIGIN) کو بھی واضح کرتی ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور بھی رو بہ ترقی ہوتا ہے۔ معاشرتی سطح پر تعلیم اور تہذیب کی قدروں سے اس کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ذہین بچے کی متااسب تمدنی اور تعلیمی حالات کی عدم موجودگی میں شعوری نشو و نما رک جاتی ہے وہ شاید کئذہن تو نہیں ہوتا البتہ عقل و فہم سے زیادہ جبلتوں کے زیر اثر زندہ رہتا ہے اس بحث کا پھوڑ یہ ہے کہ انسانی شعور ایک وسیع قوت ہے۔۔۔۔۔ روشنی کا ایک وسیع لالہ جو نہ صرف اپنے وجود کو روشن کرتا ہے بلکہ عصری حقیقتوں کو بھی تابناک بناتا ہے۔

تاہم جدید نفسیاتی تحقیقات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نظریہ ہمہ گیریت نہیں رکھتا۔ کیونکہ اس سے ذہن یا شعور کی حد بندی ہوتی ہے۔ جدید ماہرین نفسیات فرائڈ اور یونگ نے تخلیقی ذہن کو شعور کی حد بندیوں سے آزاد کر کے اسے لاشعور کی نادیدہ اور بیکراں وسعتوں سے ہمکنار کیا۔ فرائڈ نے انکشاف کیا کہ انسان کے طرز عمل اور طرز فکر کو جہاں شعوری محرکات متعین کرتے ہیں۔ لاشعوری عوامل کا بھی اس میں عمل دخل رہتا ہے۔ یونگ کی تحقیقات سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعور ماں مکان کی قیود سے بالاتر ہوتا ہے فن کار لاشعور کے تاریک نہاں خانوں میں قدیم اور عالم گیر شعوری تجربات کو حسی پیکروں (آرکی ٹائپ) کی صورت میں محفوظ رکھتا ہے اور خارجی حالات کے زیر اثر جب یہ اجتماعی لاشعور اپنی بازیافت کرتا ہے تو تخلیقی شعور کہلاتا ہے اس وقت ہم جس بنیادی سوال سے دوچار ہیں۔ وہ یہ ہے کہ نئی حیثیت سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے ہمیں نئے عہد کے ات اسامی عناصر کا جائزہ لینا ہوگا جو اس کے تشکیلی عناصر کہلائے جاسکتے ہیں۔ یاد رہے کہ ہر عہد کی ادبی حیثیت، اپنی مخصوص خصوصیات کی بناء پر ایک واضح انفرادی حیثیت کی حامل

ہوتی ہے، نئی حسیت کا مطالعہ جس کا تحقیقی اور علامتی اظہار ہمارے عہد کی شعری تخلیقات میں ہو رہا ہے۔ ہمیں ایک ادبی چیلنج کے طور پر قبول کرنا ہوگا۔ اس لئے کہ جو شعری سرمایہ حالیہ برسوں میں جمع ہو چکا ہے، وہ اپنی کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے بہت حد تک ایک علیحدہ اور خودمکتفی حیثیت منواتے میں کامیاب ہوا ہے، اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ یہ کام دو اور زاویوں سے بھی ہمیں دعوت فکر دیتا ہے، اولاً نئی شعری نظریاتی وابستگیوں سے لائق ہو کر زندگی کی بنیادی سچائیوں کی بصیرت عطا کرنے میں مدد ہو رہی ہے۔ دوم۔ اردو کی ادبی تاریخ میں (میں یہ بات زور دے کر کہتا چاہتا ہوں) عصری شعور کی پہلی بار (میر وغالب جیسے چند مستثنیات سے قطع نظر) موثر انداز سے خالصتاً تخلیقی بازیافت ہو رہی ہے۔

آپ میں سے کچھ حضرات میرے اس بیان سے شاید اختلاف کریں گے اور یہ سوال کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ادبی تاریخ میں موجودہ دور کے پہلے عصری آگہی کی بازیافت نہیں ہوئی ہے؟ ہوئی ہے اور ضرور ہوئی ہے۔ ہر دور میں ادیبوں اور شاعروں نے اپنے عہد کے حالات کے شعور کو اپنی تخلیقات میں ظاہر کیا ہے۔ مثلاً انیسویں صدی میں ہنگامہ غدر کے بعد ہندوستان میں مغربی اقتدار کے مستحکم ہونے کے نتیجے میں، نئے حالات کے شعور کا اظہار آزاد، حالی اور سرسید کی تحریروں میں ملتا ہے۔ اسی طرح بیسویں صدی کے آغاز میں یورپی تہذیب کے زیر اثر پرانی اور نئی قدروں کی کرب انگیز کشمکش کا اظہار اقبال کے یہاں موجود ہے۔ لیکن جب ہم اپنے عہد کے شعور اور اس کے مختلف خالصتاً تخلیقی اظہارات کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کی خصوصیات، نہ صرف اس کے مخصوص انفرادی کردار کو ہی واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے گہرے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔

جدید عہد سائنسی عقلیت کا عہد ہے۔ سائنسی عقلیت زندگی اور کائنات کے

بارے میں ایک ایسے رویے کی غماز ہے جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ انسان کے مزاج، رویے اور شعور کی یہ تبدیلی اتنی گہری اور دُور رس ہے کہ جدید انسان جو عام طور پر نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے، ذہنی، فکری اور جذباتی اعتبار سے اتنا مختلف غیر روایتی اور جدید ہو گیا ہے کہ اپنے عہد (عہدِ ماضی کا ذکر تو درکنار) کی پرانی نسلوں سے بھی شعور و ادراک کی کسی سطح پر مطابقت نہیں رکھتا۔ یہ ایک نیا انسان ہے جسے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات نے نئی حیثیت کا ایک سیاسی سیکر بنا لیا ہے۔

یہاں پر ’تعمّی طور پر‘ میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ نئے عہد کے سائنسی حقائق (جن کا ذکر آگے آ رہا ہے) کے پیش نظر میں مملکتوں کی جغرافیائی، تہذیبی اور سیاسی حالات کے اختلاف کے باوجود تقسیم یا علیحدگی کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس لئے کہ جدید دور میں سائنسی ترقی نے زمان و مکاں کی دیواروں کو دھوا کر ساری دنیا کو ایک چھوٹے سے خطے میں تبدیل کر لیا ہے اور ساری دنیا میں ہونے والے واقعات و حالات فن کار، نواہ وہ کسی خطے سے تعلق کیوں نہ رکھتا ہو، کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ایشیائی ممالک خصوصاً ہندوستان کا کلچر اپنا قومی کردار رکھتا ہے جو صدیوں کے مخصوص حالات کا پیدا کردہ ہے، اور ہر ملک اس لحاظ سے ایک کلچرل اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ہم یہ حقیقت نظر انداز کرتے ہیں کہ ہم ایک ایسے عہد میں سانس لے رہے ہیں جس میں سائنسی انقلاب نے ساری دنیا کے تہذیبی تصورات کو تیزی سے تہ و بالا کر دیا ہے اور پرانے تہذیبی نظریات مسترد ہو گئے ہیں۔ آج سائنسی انقلاب نے بین الاقوامی حیثیت حاصل کی ہے اور نئے عہد کے کلچر کا تصور سائنس کے بغیر ناتمام رہ جاتا ہے۔ ہندوستان کی تہذیبی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے وسط ہی سے انگریزوں کے وارد

ہونے کے بعد یہاں کے روایتی تہذیبی تصورات مثلاً ذات پات، مشترکہ خاندان، پردہ، سسٹم، تزہم پرستی، اخلاقی نظریے اور روحانیت، مغربی علوم و فکر سے متاثر ہونے لگے اور نئی صدی کے طلوع ہونے کے ساتھ ساتھ میکانیکی اور تعلیمی ترقیات کے نتیجے میں، یہاں کے تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے ڈھانچے میں تبدیلیاں آنا شروع ہوئیں۔ تبدیلیوں کی اس رفتار میں یورپی ملکوں کے خلاف ہمارے ملک میں بے پناہ تیزی اور چکا چوند کرنے والی کیفیت نہ سہی لیکن اس کا اثر و نفوذ ہے کہ بڑھتا جا رہا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ لمحہ موجود میں ہمارے معاشرے کو پرانی اور نئی قدروں کی آویزش کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل مثلاً نفسیاتی کشمکش، کمپشن، فرقہ وارانہ ذہنیت، لے روزگاری، معاشی اجارہ داری، سیاسی شیعہ بازی اور متضاد رویے (AMBIVALENT ATTITUDE) نے بحرانی کیفیت میں گرفتار کیا ہے۔

ملکی صورت حال سے قطع نظر جس کی حیثیت جملہ معترضہ کی تھی، ہمارے عہد میں بین الاقوامی سطح پر سائنس کی برق رفتار ترقی کی بدولت فطرت کی پُر اسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی مساعی تیز ہو رہی ہے، زندگی، موت، کائنات، خلا، زمین، چاند اور ستاروں وغیرہ کے بارے میں ادراک و تفہیم کی سرحدیں وسیع تر ہو رہی ہیں، پرانے توہمات اور معتقدات کی خوش نما عمارت کا اتہام ہونے لگا ہے۔ سائنسی ترقی کے نتیجے میں عقل پسندی کا یہ رویہ انیسویں صدی کے وسط سے ہی نمایاں ہونے لگا تھا، لیکن جدید دور میں یہ سائنسی رویہ گہرائی اور شدت اختیار کرنا جا رہا ہے۔ یہ فکر و نظر کا ایک نیا انقلاب ہے۔ جو انسان کے ترقی پذیر شعور کے آزادانہ تخلیقی اظہار کا غماز ہے۔ یہ ذہنی انقلاب زندگی اور کائنات کی معنویت کی عقلی اور تجرباتی تشریح، اور خالق کائنات سے انسان کے رشتوں

کی تحقیق و تلاش کی محنت ایک مثبت قدم ہے، کاؤپرٹکس نے اپنی معرکتہ آرا تحقیق سے کائنات میں زمین کی مرکزی حیثیت اور ساتھ ہی انسان کی بنیادی اہمیت کے تصور کو پاش پاش کیا۔ انسان لے کر ان اور بے چہرہ حلالیں اپنے حقیر سیارے کی گود میں بھٹ کے رہ گیا۔ گلیلو اور نیوٹن کے نظریات نے اس حقیقت کا انکشاف کر کے کہ تمام ٹھوس اشیاء حرکت پذیر مادے سے تشکیل پائی ہوئی ہیں۔ انسان کے بعصری اعتماد پر کاری ضرب لگائی یہاں تک کہ انسانی وجود بھی ایٹموں ذروں کی ترکیبی صورت گری کے سوا کچھ نہیں۔ مادی حقیقات کی تشریح کا یہ سائنسی عمل برابر فروغ پاتا رہا۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تصوری اور (QUANTUM) فزیکس نے اس کی تفسیر کی جانب ایک اور انقلابی قدم اٹھایا۔ اب یہ بات ناقابل تردید ہو گئی ہے کہ مادی قوت، جامد اور بے حرکت ہونے کے بجائے برقی لہروں کی صورت میں مسلسل طور پر حرکت پذیر ہے۔ یہ ایک نامیاتی قوت ہے جو جوہری توانائی کا خزانہ ہے اور جس کی کوئی شکل متعین نہیں ہے۔

سچہ میں داروں کے نظریۂ ارتقاء نے انسان سے اشرف المخلوقات کا منصب ہمیشہ کے لئے چھین لیا۔ اس کی اصلیت سے تہذیب و دنیا ستکی اور تقدس کے پردے نورچ کر اسے حیوانی قبیلے کا ایک فرد بنا لیا۔ انسان اُس کے نزدیک زمین پر آب و ہوا کی موافقت سے ایک حقیر اور خوردبین کیڑے امیبا سے زندگی کے سفر کا آغاز کر کے رینگتے کیڑوں سے جنگلی درندوں تک مختلف شکلیں اور صورتیں بدلتا ہوا، موجودہ انسانی صورت میں منتقل ہوا ہے اور یہ صورت بھی آخری اور حتمی نہیں حالیہ برسوں میں سائنس کی نئی دریافتوں مثلاً نیوکلیئر قوت، خلا کی دریافت، تسخیر قمر، کھڑانا کے جیٹر کے کارنامہ نے علم و تحقیق کی مزید حیرت زا توسیع کی ہے۔ ان سائنسی علوم اور ایجادات نے تجسس اور تشکیک کے جذبے کو ہمیز کیا ہے۔

رجحان نے نام نہاد مذہبی اداروں کی اجارہ داری جو انسان کی آزاد فی فکر اور آزادی عمل کو چھین چکی تھی کو کمزور کرنے میں مدد دی اور پہلی بار انسان انفرادی طور پر اخلاقی اور معاشرتی تصورات کے بارے میں غور و فکر سے کام لینے لگا۔ گذشتہ صدی میں سائنس اور فلکناوچی کے ابتدائی کارناموں سے بہتری اور ترقی کی پو آئیدیں وابستہ کی گئی تھیں نئی صدی کے وسط تک آتے آتے گھمبیر مسائل کے پیدا ہونے سے وہ محرومی میں بدلنے لگیں پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے مفکرین اور فن کاروں کو بھنجنے پھرنے پر مجبور کیا۔ نازی طاقت نے گیس چیمبرس اور (CONCENTRATION CAMPS) کے ذریعے وحشت، بربریت اور درندگی کو مات کر دیا۔ سیاسی اور معاشرتی سطح پر یہی نہیں بلکہ فکری سطح پر بھی تشکیک اور بالواسطہ انسانیت کے ذہن کو اپنی پیٹ میں لینا شروع کیا۔ صدیوں سے رائج اخلاق اور تہذیب کی قابل احترام قدیں اپنی معنویت کھوئے لگیں۔ انسان کو روایتی اخلاق کے اصول بناوٹی، منکارانہ اور حقیر نظر آنے لگے، اُس پر یہ راز کھل گیا کہ یہ خوش نما اصول استحصا، جبر اور ہوس اقتدار پر مبنی ہیں۔

ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ جدید سائنسی کمالات انسانی شعور کی اُس ارتقائی حالت کے آئینہ دار ہیں جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہ ہوئی۔ وقت کے گذرنے کے ساتھ ساتھ انسانی شعور میں گہرائی، شدت اور پھیلاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہ سائنس یا دیگر تخلیقی اظہارات میں فنکارانہ پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ تخلیقی ارتقاء کے نظریے کے تحت ہر نئی صدی کے لوگ گذشتہ صدیوں کے لوگوں کی نسبت (استثنائی) مثالوں سے قطع نظر زیادہ حساس، فہیم اور یا شعور ہوتے ہیں۔ چنانچہ جدید عہد میں استدلالی طرز فکر، تشکیک، عقلی رویے، تجسس، تحقیق اور گہری عصری بصیرت یقیناً فن کاروں کے شعور و احساس کا غیر معمولی تشدید پر دلالت کرتی ہے۔

(ARCHBALD MACLEICH) نے ایک انٹرویو (مطبوعہ امریکن ریلوے

1979ء) میں کہا ہے :-

AT THE SAME TIME THERE NEVER HAS BEEN
A PERIOD WHEN MEN WERE AS SELF CONSCIOUS
AS WE ARE NOW. WE WATCH OURSELVES IN THE
MIRROR ALL THE TIME , WE POKE AT OUR PRYCHES
WE PICK THE SCRABS OFF OUR SOULS , WE ARE
CONCERNED WITH OURSELVES.

سائنس ترقی کی ایک ٹھوس اور نتیجہ خیز شکل ٹیکنالوجی کی وسعت اور پیچیدگی
میں نمودار ہو چکی ہے جو سلسلہ در سلسلہ ہو کر قوموں اور افراد پر بُری طرح حاوی ہو
رہی ہے چنانچہ قوموں کے لئے (EVOLVE OR DIE) کے اصول پر کاربند
رہنا اپنے وجود کے تحفظ کے لئے ناگزیر ہو گیا ہے۔ نتیجتاً ایسے نئے مسائل جنم
لے رہے ہیں جن کا انسان کو وہم و گماں نہ تھا مثلاً قومی معیشت، خارجی پالیسی
(AIR POLLUTION) اعصابی تناؤ، بین الاقوامی کھپاؤ، بلا واسطہ رابطے،
کثرت کار، اور عظیم القریضی کے مسائل صرف جدید دور سے مختص ہیں اور جدید انسان
کے ذہنی خلفشار کا باعث بنے ہوئے ہیں۔ صنعتی طاقت کی مقدار اور توسیع ہی بڑی
طاقتوں کے اقتدار اور برتری کا تعین کرنے لگی ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ چھوٹے
ممالک پر بلا واسطہ یا بالواسطہ اپنا اثر و اقتدار قائم کر رہے ہیں۔ ملٹری ہتھیاروں کی
فراہمی سے تو یہ ممالک ان کے زیر نگیں ہو جاتے ہیں۔ اس لئے آزاد ممالک کی جمہوریت
اور خود مختاری برائے نام رہ گئی ہے۔

ایک اور پہلو یہ ہے کہ سائنس کے مہلک ہتھیاروں کی ایجاد نے نہ صرف

یووری تہذیبی زندگی بلکہ زینتی سیارے ہی کو تباہی کے دہانے پر لاکھڑا کیا ہے، اور
 بحیثیت تک یہ مہلک ہتھیار استعمال نہیں ہو رہے، خوف و ہراس میں کمی واقع ہوتا ممکن
 نہیں کیونکہ بڑی طاقتیں اس کے بجائے اشتہار بازی، پروپیگنڈہ، سر دھتکا، ماس میڈیا
 جیسے ہتھیار براہ استعمال کر رہی ہیں، چونکہ وہ مڈ سے سچائی کو مستح کرنے اور جھوٹ کی
 برتری کو ثابت کرنے میں مصروف ہیں۔ بڑے ملکوں میں اقتدار اور سرمایہ پر قابض لوگوں نے
 معاشرے کی ادارہ بندی کر کے فرد کے عمل اور رد عمل کے امکانات کو اتنا محدود کر دیا ہے
 کہ فرد بالکل بے اثر ہو کر رہ گیا ہے۔ نئی نسل سے تعلق رکھنے والا فرد اپنی قوت، ارادی کو
 کہیں سے ابھرنے کا موقع نہ پا کر بے بسی، محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے
 اپنی تعلیمی قابلیت میں بڑوں سے سبقت لینے اور وسیع تر حسدیت کے مالک ہونے
 کی بناء پر وہ ان سے بڑھتی ہوئی دوری اور اہمیت کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔
 اور سارا معاشرہ ایک شدید کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ نوجوانوں کو گھر سے باہر ہر طرف
 سماجی عدم محفوظیت، بڑھتی آبادی کے مقابلے میں محدود زمینیں و وسائل کے نتیجے میں بیروزگاری
 اور جنسی انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس صورت حال میں وہ یا تو (OVERACTIVITY)
 یا باغیانہ سرگرمیوں میں لگ جاتے ہیں یا علیحدگی پسندی اختیار کرتے ہیں۔ اور دونوں
 صورتوں میں عجیب و غریب نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہوتا ان کا مقدر بن چکا ہے
 چنانچہ غم و غصہ، خوف، رقابت، تشدد، آوارہ گردی، بے چینی، عدم محفوظیت، غیر
 ذمہ داری اور جنسی بکروی کے رجحانات ان پر دلالت کرتے ہیں۔

میرے نزدیک بنیادی طور پر نئے فن کار کی شناخت (اگر اس کی کوئی شناخت
 ہے) یہ ہے کہ وہ خود آگہی کے نقطہ عروج پر پہنچ چکا ہے۔ اس کی نگاہ میں سب
 سے اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے؟ یہ گہمیر سوال اپنے متنوع پہلوؤں
 کے ساتھ، سائنسی تحقیق اور شعوری ترقی کے ساتھ ساتھ زیادہ شدت اختیار کرتا

جار رہا ہے۔ اور موجودہ انسان کے ذہنی اور نفسیاتی کرب و انتشار کا موجب بنا ہوا ہے انسان کیونکر وجود میں آتا ہے؟ انسان اور کائنات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ان کے آفرینش کا راز کیا ہے؟ ان کا خالق کون ہے؟ تخلیق کائنات کے پس پردہ کوئی قانون یا مقصد کام کر رہا ہے یا اس کا ظہور اتفاقیہ ہے؟ موت کیا ہے؟ کائنات کا انجام کیا ہے؟

یہ مانا کہ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات جتنے جدید ہیں اتنے ہی قدیم بھی ہیں اور کم و بیش ہر دور میں انسانی ذہن کو کرب و تحسین میں مبتلا کرتے رہے ہیں اور انسان ان کا جواب نہ پا کر نقش فریادی بن کر رہ گیا ہے اور ہر بار اس کی فریاد افلاک کے ستارے بن گم ہو کر رہ گئی ہے لیکن انسانی ذہن مایوس ہو کر بھی آشوب آگہی سے مجبور ہو کر کرب و تحسین کے عمل سے باز نہ آ سکا ہے، وہ حتی الوسع پلٹے ادوار میں علمی ترقی، شخصی تجربے اور عقلی قوتوں (سائنسی علم سے محرومی کے باوجود) بعض نتائج اخذ کرتا رہا ہے اور انہیں انہیں مفروضوں کے طور پر پیش کرتا رہا تاکہ اس کے ذہن میں گونجتے ہوئے سوالوں کو خاموش کیا جاسکے۔

پنچاخرہ قدیم فلسفی روح اور کائنات کی ماہیت کی کھوج اور ان کے باہمی رشتوں کی تلاش مذہب کے نظام فکر کے دائرے میں کرتے رہے۔ ان کا نظریہ یہ رہا کہ حیات و کائنات کی تخلیق کے پس پردہ کسی قادر مطلق کا ہاتھ ضرور رہا ہے جو ایک ارفع خیال کے مترادف ہے اور معروضی کائنات کو جس کے مادی مظہر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کائنات اصل کا عکس یا برعکس ہے۔ اس لئے پابند فنا ہے اور اصل فنا سے مادی ہے۔ افلاطون نے اس نظریے کی کما حقہ تشریحیں کی ہیں۔ ہندوستان میں ویدانت اور اسلامی فکر میں تصوف میں ایسے ہی تصورات رائج رہے ہیں۔ جدید فلسفے کے مطابق کائنات ایک مربوط کل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کے جملہ اجزا حقیقت کے اجزائے ترکیبی کی

جیہشت رکھتے ہیں۔ کل یا جو جس یا ادراک کے توسط سے ہمارے فکری تجربے میں شامل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود مطلق کا ادراک بھی انفرادی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ اگر وہ انفرادی تجربے کی زد سے باہر ہے تو حقیقت کا وجود و عدم مساوی ہے۔ اس نظریے کے ماننے والوں میں ڈیکارٹ اور لاک قابل ذکر ہے۔ رسل نے بھی حقیقت پسندانہ طرز فکر کو اساس بنا کر حقیقت اور ذہن کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ خارجی اشیاء کا ادراک براہ راست نہیں بلکہ انسان کی حسی قوتوں کے وسیلے سے ممکن ہے مجموعی طور پر ان فلسفوں سے یہ فائدے پیش نظر ہے ہیں کہ معروضی حقیقت کی قابل قبول توجہ کی جائے اور نتیجتاً اجتماعی زندگی میں وقتی طور پر ہی سہی استحکام اور اطمینان کی صورت پیدا ہو۔

یہ فلسفیانہ تصورات پرانے ادوار میں متجسس ذہن رکھنے والے فنکاروں کو تشکیک کے کرینک لچوں میں کسی نہ کسی شکل میں روحانی تقویت کا سامان کرتے رہے، شیکسپیر حیات و کائنات کے اسرار کی کھوج لگاتے ہوئے، خیر اور شر کی آویزش میں خیر اور شر کی آویزش میں خیر کی قوتوں کی پامالی کے باوجود، ایک حاوی کل نظام اخلاق کی از سر نو بحالی میں یقین رکھتے ہیں اور غالب، آشوب آگہی کے باوجود تخلیق کائنات کی مذہبی یا فلسفیانہ تعبیر کے قائل نظر آتے ہیں لیکن موجودہ صدی کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ سائنسی تحقیقات اور معروضی نظریات نے تمام تر فلسفیانہ تصورات کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا ہے اور مانے کی اصلیت کو دریافت کرنا ہی علم کا صحیح معیار سمجھا جانے لگا ہے نتیجے میں نیا ادبی شعور حقیقت کے ادراک کے لئے تمام سطحی عقیدوں فلسفیانہ مفروضوں سیاسی منشوروں اخلاقی اصولوں اور فارمولوں کو مسترد کرتا ہے۔ اور صرف اپنے حسی ادراک پر اعتماد کرتا ہے۔

آج فن کارانہ ذہن تمام گزشتہ ادوار کے خلاف آگہی کی ایک ایسی منزل پر آچکا ہے جہاں کائنات کی پُر اسراریت اس کے لئے ایک کھلا چیلنج بن چکی ہے اور بے کراں خلا کا سناٹا فن کار کے سینے پر منوں بوجھ کی مانند حاوی ہو گیا ہے وہ تنہا اکیلی نگران ذات ہے جو زندگی اور کائنات کی بے معنویت کا کرب جھیل رہی ہے ادھر فلکیات نے زمینی سیارے کو حد درجہ حقیر اور بے مایہ ثابت کیا ہے خلا میں محض ایک نہیں بلکہ لاتعداد نظام شمسی ہیں جو (SPIRAL NEBULA) کے تدریجی طور پر ٹوٹنے کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئے ہیں۔ یہ جہیز جہیز کے اندازے کے مطابق خلا میں ستاروں کی تعداد لگ بھگ دُنیا کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر ریت کے تمام ڈروں کے برابر ہے۔ JOAD اس پر اضافہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

THE SUN IS ONE SUCH GRAIN OF SAND; YET THE

SUN IS A MILLION TIMES AS BIG AS THE EARTH
AND 300,000 TIMES AS MASSIVE.

اس سے شاید یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یہ سیارہ جس پر ہم دندناتے ہوئے پھرتے ہیں کتنا حقیر ہے، کتنا چھوٹا۔ اور اس معمولی سے سیارے پر سازگار اور موافق حالات پیدا ہونے سے یعنی تدریجی طور پر اس کی جدت میں کمی واقع ہونے سے بغیر کسی منصوبہ کے زندگی کی شروعات عمل میں آتی ہیں اور محض ایک اتفاقاً کرشمے کے تحت غیر آباد خطہ زمین پر بقول (JOAD) مشکل سے چار ہزار برسوں سے ہندوستانی زندگی آگہی سے متصف ہو گئی ہے۔ اور کسی دن اس کے نام و نشان کا کالعدم ہونا بعید از امکان نہیں، یہ علم و آگہی نئے عہد کے فن کار کی شخصیت کا ناگزیر حصہ ہے۔ چکی ہے اور اس کے تخلیقی رویے میں قدیم مفروضوں سے انحراف کا جواز پیش کرتی ہے آخر میں نفسیاتی سرچ پر انسانی شعور کا تجربہ کرتے ہوئے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان

کو بنیادی طور پر اپنی جمعی خواہشوں کے تعلق سے قدیم وحشی انسان یا جنگلی جانور سے ممتاز نہیں کیا جاسکتا۔ جدید دور میں سب سے پہلے فرائیڈ نے انسان کی تہذیبی نمود و نمائش کے باوجود اس کی نفسیاتی گہرائیوں سے اترنے کی کوشش کی ہے انسان تہذیب و فطرت کی اپنی انفرادی اور اجتماعی بقا کے لئے ضروری سمجھتا ہے اور صدیوں کی تہذیبی تاریخ اس خیال کی درستگی کو بھی ثابت کرتی ہے لیکن یہی تہذیبی ترقی (اگر غیر ریتی نقطہ نظر سے دیکھئے) اس کی زندگی کی بنیادوں کو کھوکھلا بھی کرتی ہے انسان مسلسل تاریخی دار اور تہذیبی توانعات سے اپنی شخصیت کو پہلے پر مجبور ہو جاتا ہے اپنی ذات کے آزادانہ اظہار کے امکانات کی تجدید کر کے وہ نیورائیت کا فن کار ہو جاتا ہے اس کا جذبہ تفحص اور فکر و عمل کے قویٰ مردہ پڑ جاتے ہیں اور وہ خود کار معاشرتی اور صنعتی نظام میں مشین کا ایک پُرزہ بن کر رہ جاتا ہے لیکن باطنی طور پر اس کے وجود میں تشنہ تکمیل خواہشوں کا لاوا پکنا رہتا ہے جو اجتماعی طور پر تباہ کن جنگوں یا قتل عام (GENOCIDE) کی صورت اختیار کرتا ہے اور انفرادی سطح پر جو اہمیت عداوت، عیب جوئی، اغواء، ڈکیتی اور قتل وغیرہ میں نمودار ہوتا ہے۔ انسان کے شعوری عمل اور لاشعوری محرکات کی اس نفسیاتی تہذیب نے فن کاروں کی نگاہ میں انسانی فطرت کے کئی پوشیدہ رازوں کو لیے نقاب کیلے اور انسان کی اصلیت تمام تر برہنگیوں کے ساتھ سامنے آچکی ہے۔

اختتام پڑنے کے عہد میں بدلتے ہوئے حالات کے پس منظر میں نئے شعور کی تشریح و تجزیہ کے بعد جدید فن کارانہ ذہن کی چند انفرادی خصوصیات جو اسے ماقبل کے ادوار سے مختلف اور ممتاز کرتی ہیں کا اجمالاً ذکر کرنا مفید ہوگا۔ سب سے پہلی خصوصیت تخلیقی شعور کی وہ بحرانی، متشدد اور یکس حالت ہے جو کلیتہً ہمارے عہد سے مختص ہے۔ جو فن کار کو تمام نظریاتی وابستگیوں اور تہذیبی ملمع کاریوں سے آزاد کر کے

اسے اپنی فطرت کی تمام تر برہنگیوں کا برہنہ خود مشاہدہ کرا رہی ہے۔ یہ فن کارانہ
 حسیت، ماضی کی سیدھی سادھی زندگی کے مقابلے میں، اپنے عہد کی تمام تر پیچیدگیوں
 تضادوں اور کشمکشوں کا احاطہ کرتی ہے اور تجربہ و ہدایت کے باہمی تعلق کی ناگزیریت
 کے تحت اظہار کے غیر روایتی، پیچیدہ اور مبہم پیرایوں میں متشکل ہوتی ہے۔

دوسری خصوصیت یہ ہے کہ نئی شاعری ایک ایسے حساس فرد کی آب آگہی کا
 اظہار ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنے عہد کا شعور رکھتا ہے بلکہ اس شعور کے نتیجے میں اپنے
 عہد سے برگشتہ ہو کر اپنی ذات میں سمٹ کر رہ جاتا ہے اور اپنی امیج جس کی شکست و
 ریخت جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ناگزیر ہے، کے تحقق کے لئے متردد ہے۔ اس لئے
 نئی شاعری میں شدید داخلیت پسندی کا رجحان غالب ہے۔

تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی ذہن بقول ٹولسٹوئس ٹرپلنگ

TYRANNY OF HIS CULTURE IN THE ENVIRONMENTAL SENCE

یعنی ملکی یا علاقائی تہذیبی اختلافات یا تعصبات سے آزاد ہو کر جیسا کہ علم الانسان -
 ANTHROPOLOGY اور سائنس نے ثابت کیا ہے، کائناتی مسائل سے دوچار ہے اور
 ان کے بارے میں اپنی خود مختار رائے اور رد عمل کا حق رکھتا ہے، چنانچہ نیا فن کار اعصابی
 تناؤ، جنسی انتشار، خواہش مرگ، فریب کشگی، تنہائی، ماضی پرستی، وجودیت، عدم معنویت
 تبدیلی جیسے آج کے عالم گیر انسانی موضوعات (یعنی ممکن ہے کل یہ موضوعات فرسودہ ہو جائیں)
 کا تخلیقی اظہار کر رہا ہے۔

چوتھی بات یہ ہے کہ قدیم فن کار کائنات کے ٹھوس اور بظاہر قابل فہم لیکن منتشر
 اور ناپائدار مظاہر میں تخلیقی تنظیم و تعمیر سے زندگی کی قنایندہی کے خلاف، آرٹ کی
 پائنداری یعنی شہرت، معرے، بے گیتی بعد من خواہش شدن، میں یقین رکھتا تھا لیکن فزیکس
 کی جدید تحقیقات مثلاً کانٹنٹم تھیوری نے طبعی کائنات کے پرانے تصورات کی تفسیر کر کے

فن کار کو خلا میں معلق کر دیا ہے، اس کی نگاہ میں اب کوئی شے نہیں، جسے پائنداری اور استحکام حاصل ہے، حد تو یہ ہے کہ انسان کی جسمی قوتیں بھی قابل اعتماد نہیں، اس لئے اس کے نزدیک زندگی، موت، تہذیب، کائنات، ذہن، انسانی رشتوں، اخلاق، عشق، مذہب، چاند، ستاروں، زمین کے تصورات ریت کی دیوار ثابت ہو چکے ہیں۔ یعنی ان تصورات کی معنویت کا ابطال ہو چکا ہے۔ ان کی اگر کوئی معنویت ہے تو فن کار کے ذاتی تجربے کے تعلق سے ہے، ورنہ نہیں، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آرٹ میں بقول ایلینٹ کھوکھلے (HOLLOW) انسان درائے ہیں۔ جو بغیر ہیئت کے صورت اور بغیر رنگ کے شیڈ رکھتے ہیں، اس لئے آرٹ، معنوی یا خارجی تکمیلیت (PERFECTION) سے منقطع ہو چکا ہے۔ اور بے ہیئت (FORMLESSNESS) اور روایتی انسانی ڈھانچوں کے انہدام کی جوازیت پیدا کر چکا ہے۔ اس رجحان کو لاشعوری محرکات سے بھی تقویت ملی ہے۔ جو آرٹ میں منطقی اور میکائیکی تجربے کو مسترد کر کے سیال، بے پھرہ اور منتشر تجربات کو درخیل کرتے ہیں۔

آخر میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ یہ عصری حیثیت ہر نئے دور کی طرح چند گنے چنے دیدہ و ردل کے حصّے میں آتی ہے اور روایت زدہ لوگ اسکے اظہارات کو ناقابل فہم یا کمزور کھلا ہٹ اور حیرت میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور اگر وہ اس کا درک حاصل کرنے میں کامیاب ہو بھی جاتے ہیں۔ تو بہت دیر سے جیسا کہ WALLACE-FOWLIE نے کہا ہے۔

”ادب کا ہمیشہ سے یہ بڑا تفاعل (FUNCTION) رہا ہے کہ وہ اپنے دور کے گہرے شعور کی صورت گری کرے۔ قبل اس کے کہ زمانہ اس کا مکمل ادراک حاصل کر سکے۔“

جدیدیت: نظریہ یا رجحان؟

جدیدیت کی اصطلاح اردو کی دوسری اصطلاحوں کی طرح مبہم ہے، بعض کے نزدیک اس کی حیثیت ایک نظریے کی ہے بعض کے نزدیک عصری حیثیت کے ایک میلان کی۔ بہت سی ادبی اور سماجی سچائیوں کی طرح جدیدیت بھی ایک اپنی صیح اور سچی تعریف کی تلاش میں ہے، ہر دور کا ادب پچھلے زمانے کی ادبی روایات سے بہت کچھ قبول بھی کرتا ہے اور ان سے سرتانی بھی کرتا ہے کیونکہ ہر دور کے ذہنی رویے، جذرے اور فکر کے سانچے بدلتے رہتے ہیں اور اسی کے مطابق ادبی حیثیت بھی بدلتی ہے، انداز بیان اور اسالیب اظہار بھی بدلتے ہیں۔

تبدیلی کا یہ عمل کئی رخ اختیار کرتا ہے۔ پہلا رخ ایک خجیہ مگر کسی قدر غیر واضح جستجو کا ہونا ہے جس میں تبدیلی کی خواہش اور مبارک خواہش تو ہوتی ہے مگر اس تبدیلی کی سمت متعین نہیں ہوتی۔ تبدیلی کی خواہش صرف یہ ظاہر کرتی ہے کہ پرانا طرز احساس اور طرز اظہار نئے فکری اور جذباتی تقاضوں کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں۔ دوسرا رخ ہے تبدیلی کی سمت کے تعین کا جس کے ساتھ تبدیلی کی مختلف سمتیں سامنے آتی ہیں نظریے بنتے اور بگڑتے ہیں نئے نئے راستے تلاش کئے جاتے ہیں۔ نئی سمتیں متعین

کی جاتی ہیں اور نئے ادبی تجربے سامنے آتے ہیں یہاں ادبی رجحان گویا نظریے کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے (نظریے کا لفظ اردو میں مختلف اصطلاحات کے ترجمے کے طور پر استعمال ہوتا ہے جس سے خامی پیچیدگیاں پیدا ہوئی ہیں مثلاً THEORY یا IDEOLOGY یا VIEW POINT کو بھی نظریہ کہا گیا ہے اور DOGMA کو بھی حالانکہ پہلی تینوں اصطلاحیں صحت مند ہو سکتی ہیں لیکن آخری اصطلاح غیر صحت مند ہی قرار دی جائے گی) تبسرا رُخ وہ ہے جب تبدیلی کی خواہش خود روایت بننے لگتی ہے اور دھیرے دھیرے ادبی فیشن میں داخل ہو جاتی ہے لوگ ادبی شہرت کی تلاش میں تبدیلی کا تمغہ لگا کر شہیدوں میں شامل ہونا چاہتے ہیں۔

ہر ادبی رجحان تحریک یا دبستان ان منازل سے گزرتا ہے۔ ”جدیدیت“ کے نام سے جو اصطلاح پچھلے چند سال سے اردو ادب میں رائج ہوئی، وہ بھی ان تینوں منازل سے گزر رہی ہے۔ جدیدیت میں صالح اور سچی جدیدیت بھی شامل تھی جو نئی عصری حسیت سے پیدا ہوئی تھی اور قدیم طرز احساس اور طرز اظہار سے مبارک تا اسودگی کی مدد سے نئی سچی ٹیوں کی متلافی تھی اس ”جدیدیت“ کی سمت بہت واقع نہیں تھی وہ نظریہ ساز بھی نہیں تھی البتہ پرانے کلیوں سے ناسودہ ہو کر نئی صداقتوں کی جو با ضرورت تھی اس کی منفرد خصوصیات تھیں تو صرف اتنی کہ سکھ بند رد عمل (STOCK RESPONSES) سے گریز کر کے اپنے طور پر اپنے دور اور اپنی ذات کی سچی ٹیوں کو بھیجنا چاہتی تھی اور کھلے بندوں اپنا انفرادی رد عمل ان کی طرف طے کرنا چاہتی تھی۔ اس کوشش میں اس نے پرانے طرز احساس اور خاص طور پر پرانے پیرایہ اظہار کو بہت کچھ توڑا مڑا بہت کچھ رد کیا اور بہت کچھ اپنایا۔ اس تلاش میں کچھ لوگ بہتے دگرگائے بھی مگر عام طور پر انہوں نے کوئی نظریاتی سمت متعین نہیں کی تھی، ان کی ناسودگی مقدس تھی گواہی تاک

اس کی منزل واضح نہ تھی۔

اس نئی حسیت کی بنیادی خصوصیات تھیں، احساس کی تہ داری اور پیچیدگی اور اسلوب بیان کی تہ داری اور پیچیدگی۔ احساس کی تہ داری اور پیچیدگی میں ہمارے ملک کے بدلتے ہوئے اقتصادی اور سماجی نظام کی گونج تھی جو جاگیر داری کی ساواک وراثت کو چھوڑے بغیر سرمایہ داری کی مشینی تہذیب اور اس تہذیب کے پس منظر پر شہروں کی سماجی تشنج اور تنہائی کی طرف بڑھ رہا تھا۔ سرمایہ داری کی مشینی تہذیب اجتماعی تہذیب کے بجائے انفرادیت کو جنم دیتی ہے۔ اسی لئے ناول کو سرمایہ دارانہ جمہوریت کا 'رزمیہ' قرار دیا گیا ہے۔ پیداوار جب ضرورت کے تابع ہونے کے بجائے منافع اور منڈی کی غیر متعین مانگ کے تابع ہو جائے تو ایک ایسا اندھا مقابلہ COM - PETITION پیدا ہوتا ہے جس میں بڑا سرمایہ دار چھوٹے سرمایہ دار کو ایک کارخانہ دار دوسرے کارخانہ دار کو، ایک مزدور دوسرے مزدور کو کچلتا گزر جاتا ہے اس صنعتی کمپیشن میں شہروں کا تشنج اور سماجی پیدا ہوتی ہے۔ قبیلے اور خاندان کی اکائیاں ٹوٹتی ہیں اور انسان تنہا رہ جاتا ہے جسے اپنے ہر رفیق سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے ہر ساتھی کا گلا کاٹ کر آگے بڑھنا ہوتا ہے۔ مروت، تکلف اور شائستگی کی اقدار ٹوٹتی اور بکھرتی ہیں اس تیز رفتار دنیا میں ہر چیز نقدی کی میزبان پر نولی ہالے لگتی ہے اور دورِ قدیم کے محترم اور مقدس پیشوں کے لوگ، راہب، استاد، فن کار، شاعر، اہل ہنر سب کے سب محنت کش (WAGE EARNER) اجرتی مزدور ہو کر مشینی پرزے کی سی لے وقعت زندگی کا شکار بن جاتے ہیں۔ پرانی تکنیک بدلتی ہے جس میں شعری علامتوں اور تلمیحوں کا رشتہ اجتماعی تھا اور ایک کی بات دوسرا آسانی سے سمجھ لیتا تھا براہ راست شاعری کی جگہ مبہم اور علامتی شاعری جنم لیتی ہے، ترسیل اور ابلاغ کا نیا مسئلہ پیدا ہوتا ہے کیونکہ ایک (COMPETITOR)

کے دل کی بات COMPETITORS کی دنیا میں ہر دوسرے شخص کے لئے ہمدردانہ طور پر سمجھنا دشوار ہے اور سماجی طور پر قابل قبول سچائی کی دریافت COM-PETITORS کے اس بازار میں ممکن نہیں جہاں ہر لمحہ سماج بہتر (PRODUCT) تلاش کر کے پرانے سارے سکوں کو کھوٹا بنا دینے کی فکر میں سرگرداں ہو، اسی لئے اس قسم کی شاعری کا رواج ہندوستان کے سرمایہ دارانہ صنعتی نظام میں داخل ہونے کے بعد شروع ہوا۔

نیا شاعر ذاتی تجربے پر اصرار کرنے لگا سماجی ذمہ داری ہی نہیں ادب کے سماجی رشتوں کے آگے سوالیہ نشان لگانے لگا۔ انسانی عظمت پر حرف گیری کرنے لگا۔ تنہائی، مایوسی، موت اور زندگی کی جھلیت ABSURDITY کا شکوہ اسے عزیز ہونے لگا رجا نیت اور روشن مستقبل کے الفاظ اس کے لئے مضحکہ خیز بن گئے۔ یہ سب نشانیاں ترقی پسندی کے انداز فکر اور اسلوب بیان سے مختلف ضرور تھیں۔ اس کی مخالف نہیں کہ مختلف ہونا مخالف ہوتا نہیں ہے، یہ ظاہر کرتی تھیں کہ نیا ادبی احساس نئی صورت حال میں احساس اور اظہار کے پرانے سانچوں سے کام نہیں لے سکتا وہ اپنے کرب ناک (PREDICAMENT) سے نالاں ہے اس شکستے سے باہر نکلنے کے لئے تڑپ رہا ہے اور ابھی اس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تلاش نہیں کر پایا ہے یورپ میں سرمایہ داری ابھری اور مشین نے سرمایہ داری کے طول میں انسانی تہذیب کے اجتماعی آہنگ کی اپنے شکستے میں لاکر توڑ پھوڑ کی اجتماعی زندگی کی ساری برکتوں سے محروم ہو کر انسان مشین کا تنہا پرزہ بن کر رہ گیا تو جھنجلاہٹ میں اس نے مشین کو اپنا دشمن سمجھ لیا۔ پیرس کے مزدوروں نے مشین ہی کو توڑ پھوڑ ڈالا اور صنعتی نظام کے خلاف بغاوت کر دی، انارکزم پیدا ہوا یہ بغاوت سچی تھی مگر اسکی سمت واضح نہ تھی، آج کے ادب میں بھی ایسے دوست اور دشمن کی پہچان عام نہیں ہے

مشین ہی پر نہیں مشین کو جسم دینے والی سائنس پر اور سائنس کو جسم دینے والی عقل پر زور دار حملے کئے جا رہے ہیں کیونکہ سرمایہ دارانہ دائرے کے اندر استعمال ہونے والی عقل مشین اور منافع کے لئے ہوئے اقتصادی اور تہذیبی بحران کو اس نظام کے اندر رہ کر حل نہیں کر سکتی اسی لئے جب کہ عالمی سائنس نئی فتوحات کے نشے میں سرشار ہے سرمایہ دارانہ علم و دانش گہرے بحران یا بوسی اور کرب میں مبتلا ہے۔ مشین کی مخالفت کے حوش میں نیا ادیب یہ نہیں سمجھ پائے کہ اصل تصور مشین اور صنعتی نظام کا نہیں مشین کو استعمال کرنے والے منافع پرست سرمایہ دارانہ نظام کا ہے جو مشین کہ انسانی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے کام میں لانے کے بجائے منافع بٹورنے کی ہمہ میں انسان کو مشین کا غلام بنائے جا رہی ہے۔

ہندوستان ہی میں نہیں پورے سرمایہ دارانہ دنیا میں تنہائی یا بوسی موت انسان کی خواری عقل سے سربزانی کا رجحان عام ہے۔ اجتماعیت سے فرار اختیار کر کے ذاتی تجربے، لمحہ موجود، لذت گیرال حتیٰ کہ ہمیشہ ازم میں پناہ لینے کا چلن ہے، دراصل یہ بحران پورے عالم انسانی کا بحران نہیں ٹوٹے بکھرتے سرمایہ دارانہ نظام کا بحران ہے جس کا دائرہ حیات تنگ ہوتا جا رہا ہے۔ ان کے سارے فلسفے، مذہب اور نظریے انہیں سرمایہ دارانہ تہذیب کی لقا کا اطمینان دلانے میں ناکام ہیں۔ ایٹم بم اور ہائیڈروجن بم کے خطرے دیت نام کے کمزور انسان کو تسخیر کرنے میں ناکام ہے ہیں۔ زمین کی طعابیں کھینچ رہی ہیں۔ اب پورے سرمایہ دارانہ نظام کا بار صرف امریکی کندھوں پر ہے اور وہ خوار و زیوں مفکر بلکہ HIPPI بھی جو انسانی مستقبل سے مایوس ہے کم سے کم دیت نام کے پست قد انسان میں زندگی کی نئی مقاومت کی جھلک دیکھتا ہے۔

مختصر یہ کہ ہمارے جدید ادب کے لئے زندگی کی اس پیچیدگی کی وجہ سے احساس

کی پیچیدگی اور تہ داری کا جواز موجود ہے۔ یہ پیچیدگی سرمایہ دارانہ اور صنعتی نظام کی پیچیدگی کا براہ راست نتیجہ ہے کسی ایک نظریے پر تادیر اعتماد نہ رکھ دینے کی مجبوری تجربے کا بکھراؤ، فلمی مومن تاز کی تکنیک کا گہرا اثر، براہ راست ذریعہ اظہار کی جگہ علامتی اظہار کا چلن، یہ سب کچھ لازمی اور قدرتی تھا۔ پرانی ترقی پسندی کے طرز احساس اور پیرایہ اظہار کا رد ہونا اس لئے لازمی تھا کہ پرانی ترقی پسندی جاگیر داری نظام سے روبرو کیا کرتی اور جب تک یہ پیکار حقیقی رہی، اس کی تخلیقات میں زندگی اور روشنی رہی لیکن ۶۰-۷۰ء کے بعد جب سرمایہ داری نظام سے ٹکراؤ کا سوال آیا تو وہ ایسے دور میں انقلاب کی بات کر رہی تھی جہاں انقلاب کا دور دورہ رہتا نہیں تھا اور اسی لئے اس کی شاعری غیر حقیقی لہذا یہ روپیہ گنڈا بن گئی (کیونکہ یہ روپیہ گنڈا حقیقی تجربے کے فقدان سے پیدا ہوتا ہے) اور کچھ دنوں بعد اسی سرمایہ دارانہ نظام کی حلیف ہو گئی جب کہ نئی نسل ارباب اقتدار کے آگے ہتھیار نہ ڈال سکی اور اپنے حقیقی احساس اور سچے تجربے سے سماجی تبدیلی کی خواہش اور جان بکھیل جانے والی خواہش نے نئی حسیت کو جنم دیا سماجی تبدیلی کی یہ خواہش، یہ کرب، یہ تنہائی مبارک ہے مگر کافی نہیں کیونکہ ابھی تک یہ پرانے اور شرذوائی مسلمات کی تخریب کے مقدس مشن تک نہ پہنچتی ہے مگر نئے دور کی مثبت افکار کی روشنی تک اس کی رسائی نہیں ہوئی۔

اس پیچیدہ اور تہ دار احساس کی جلوہ گری مختلف سطحوں اور مختلف طریقوں پر ہوئی اب شاعر کا (TERM OF REFERENCE) سماجی اور اجتماعی ایقان کے بجائے انفرادی اور ذاتی تجربہ بن گیا جس کو کبھی وہ سماجی مفہوت دے پاتا ہے، جذباتی کیفیت اور خلوص میں رنگ دیتا ہے اور ترسیل و ابلاغ کی ہفت خواہ طے کر لیتا ہے۔ کبھی قطرے میں دھیلہ اور جزوی کل نہیں دیکھ پاتا،

اجتماعی آہنگ نہیں دے پاتا اور اہام کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب فکر و احساس براہ راست متزلزل طے کرنے اور خارج سے داخلی کیفیت کی طرف سفر کرنے کے بجائے داخلی کیفیت سے خارج کی طرف سفر کرنے لگا اور ذہنی قلفشار پیدا کرنے والے ذاتی مسائل کے آئینے میں عمر حاضر کے سماجی مسائل کا عکس آہستہ آہستہ ابھرنے لگا۔

اس طرح راست اظہار خطیبانہ پیرایہ بیان اور بیانیہ انداز کی جگہ نئی لہ و لہجے علامتی اظہار اور تہ دار رمزیت نے لے لی عصری حسیت کی عکاسی ہوئی مگر ان معنوں میں مختلف طرز میں ہوئی کہ ذاتی تجربے کا بکھرنا، جستجو کی تشکیک اور سچا سچٹ آگئی جسے سبہ جوایات معلوم نہیں لیکن ایک سوال سے دوسرے سوال تک بھٹکتے کا ہنر آتا ہے اور نئے راستے کھلتے جاتے ہیں۔ یہ خیال صحیح نہیں کہ ترقی پسندی یا عصری حسیت کی عکاسی محض راست اظہار کے ذریعے ممکن ہے یا خطیبانہ یا راست اظہار ترقی پسندی کی خصوصیت یا اس کی دین ہے۔ اس لئے اگر آج کا شاعر محض لمحہ حاضر کے کرب کی طرف اشارہ کر کے چپ ہو جائے (جیسے شہاب جعفری "سورج کے شہر" میں) یا سماجی تبدیلی کے کرب کو مختلف زاویوں سے اُبھار کر مختلف تاثر پاروں کو ایک نظم میں بکھر دے (جیسے باقر مہدی "چوپاٹی کی ایک رات" میں) یا مستقبل کے لئے لائحہ عمل پیش کئے بغیر صرف آرزو یا نا اُمیدی یا ارمان پر نظم کو ختم کر دے (جیسے ندا فاضلی "بیا کھیاں" میں) یا محض علامتی انداز میں گفتگو کرے (جیسے عتیق حنفی "سفر کے مفتی میں") یا خطیبانہ پیرایہ بیان اختیار کرے (جیسے اختر الامان "نراج میں") تو بھی عصری حقیقت کی عکاسی کرتا ہے اور اس عکاسی کے مختلف مرحلوں تک پہنچتا ہے۔ ان معروضات کی روشنی میں "جدیدیت" یا کم سے کم صالح جدیدیت، ایک میلان قرار پائی ہے، نظر یہ نہیں گوا لیسے بزرگوں کی کمی نہیں جنہوں نے "جدیدیت" کے فلسفہ طراز ہونے کی کوشش کی ہے۔ بعض نے اسے "وجودیت" کی توسیع قرار دیا ہے۔ بعض نے "رومانیت" کی اور دونوں کا تعلق کم و بیش نظریات سے ہے جو

حضرات 'جدیدیت' کی پہچان محض موضوعات سے کرتے ہیں اور تنہائی یا ایسی تشکیک اور خواہش مرگ وغیرہ کے بارے میں لکھتے کو 'جدیدیت' سمجھتے ہیں وہ پھر وہی غلطی دہراتے ہیں جو ان کے نزدیک ترقی پسندوں نے کی تھی یعنی محض موضوعات یا چند موضوعات سے شاعر کی کامیابی یا عظمت کا تعین۔ یہ حضرات محض علامتی طرز اظہار کو سچی جدیدیت مسمیٰ پہچانتے قرار دیتا چاہتے ہیں وہ اس کے دائرے کو بہت محدود کر دیتے ہیں کیونکہ شاید ہی کوئی صحیح معنوں میں 'جدید' شاعری ہو جو صرف ایک پیرایہ بیان میں مفید رہنے کی پابندی قبول کرنے کو تیار ہو۔ سچی 'جدیدیت' صحیح عصری حسیت سے عبارت ہے اور برعکس حسیت اپنے تجربوں کی روشنی میں اپنی سچی اور ذاتی بصیرت سے دنیا کو سمجھنے اور زندگی کے سفر کو طے کرنے سے عبارت ہیں۔

اس میں لازمی طور پر سوشل پروٹسٹ سماجی احتجاج کی ایک زیریں لہر ہے جو محض احتجاج پر تالبع نہیں رہتی بلکہ آگے بڑھ کر ESTABLISHMENT کو لٹکارتی بھی ہے اور اس سے مفادمت کی قوت بھی پیدا کرتی ہے۔ یہ محض اتفاقی بات نہیں ہے کہ مغربی جرمنی کی گویہ ۱۹۶۷ء کی تحریک نے جو سماجی کمٹمنٹ کے انکار سے شروع ہوئی سماجی بہتری اور سوشلزم کے لئے جہاد کرنے والے مصنفین کو جنم دیا یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ سارتر جو سماجی کمٹمنٹ سے گریز سے بات شروع کرتا ہے، الجیریا سے دیت نام تک ہر سوال پر سماجی نا انصافی کے خلاف آواز اٹھانے اور عملی جدوجہد کے لئے خود کو محور بناتا ہے تسلیم کر لیا جائے کہ اپنے ادب میں بہت مدہم ہے لیکن اگر جدیدیت کا کوئی نظریہ ممکن ہے تو یہی احتجاج یہی تاب مفادمت یہی برأت فکر و احساس ہے۔ جو شاعر اس سماجی احتجاج اور اس برأت فکر کو فن کا لہر خلوص کے ساتھ سمجھی اور اچھی شاعری کے سانچے میں ڈھال سکے وہی صحیح معنوں میں جدید بھی اور شاعر بھی جو مختلف نظریوں کی آڑ لے کر عصری آگہی سے آنکھیں پٹک لے اور بری (باقی صفحہ ۹۶ پر)

منظر غانم

معاصر کشمیری شاعری اور نیا شعور

اپنے دور کی شاعری پر بات کرنے میں چند مشکلیں پیش آتی ہیں اور آغاز سخن میں ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کشمیری زبان میں تنقید تقریباً ناپید ہے، یہاں کے شاعروں کے تخلیقی رجحانات پر یا ان کی تخلیقی کادشوں پر بہت ہی کم لکھا گیا ہے۔ اس میدان میں سفر گویا نکتہ صفر سے شروع کرتا پڑتا ہے، یہ مقالہ بھی بڑی حد تک تنقیدی وقت نظر کی بجائے ایک شاعر کے محسوسات اور افکار پر مبنی مشتمل ہو گا۔ دوسری بات یہ ہے کہ پچھلے دس پندرہ برس میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کا ایک اچھا خاصا حصہ خود اپنے لکھنے والوں ہی کی تحویل میں ہے اور ہمیں اس کا وہی حصہ دستیاب ہے جو ہمارے ایک ادھر رسائل میں یا الگ مجموعہ ہائے کلام کی صورت میں شائع ہوا ہے۔ تیسری اور سب سے اہم بات

یہ ہے کہ ہم اس دور میں سائنس لے رہے ہیں اور اُس کے اتنے قریب ہیں کہ اس پر اپنی نگاہیں منعکس کر کے ایک جامع تصویر قائم نہیں کر سکتے ہیں۔ ہم اپنے معاصرین کے دعوؤں اور اُن کی تخلیقات میں اُن دعوؤں کے اثر کو کامیابی سے پہچان نہیں پائیں گے۔ ان تخیلی عناصر کو مد نظر رکھ کر ہم اپنے سفر کا آغاز کریں گے۔

چند لمحے ہم اپنے ماضی پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنے میں صرف کریں گے۔ کشمیری شاعری کی تاریخ صد لا سال پرانی ہے۔ للہ عارف، شیخ نور الدین اور کئی صوفی شعراء کی وجدانی اور فکری بیداری، جہ فانون، رسول میر اور کئی ایسے نے نوازوں کی عشقیہ بے قراری اس کے دامن کو مالا مال کرتی رہی، لیکن بحیثیت مجموعی دربار سے خارج رہنے کی پاداش میں یہ شاعری یہاں کے لقیلم و تربیت یافتہ دماغوں کی سرپرستی سے عموماً محروم رہی۔ اس محرومیت نے اس کے مخزن فن کو اتنا ممتل نہیں ہونے دیا جتنا کہ وہ سازگار تر حالات میں ہو سکتا تھا۔

تحریک آزادی کا صدقہ ہے کہ چند مقابلتہ ہنر و سبیل رکھنے والے شعرا اس چمن کی آبپاری پر مائل ہوئے۔ اس صدی کی تیسری اور چوتھائی دہائی میں کشمیری زبان کو ایک وسیع تر سطح پر توجہ نصیب ہوئی۔ اور کچھ اور لوگوں کے ساتھ ہجور، اور آزاد نے اس کو کھلے لگا لیا۔ اس کے بعد اب تک کشمیری میں جتنے بھی تجربے کئے گئے، وہ سب اپنی نوعیت میں کسی نہ کسی طرح کی جدت کی تشریف میں آتے ہیں، اس پس منظر کا ذکر اس لئے کرنا پڑا کہ کوئی نئی تحریک اور تیار جان حلال میں جنم نہیں لیتا ہے، جدت ہمیشہ روایت کی کڑھ سے جنم لیتی ہے، چاہے وہ اُس روایت سے بغاوت ہی کے روپ میں نمودار ہو۔ ہماری شاعری کچھ قابل قدر جواہر پاروں کے باوجود تہی دامن بھی ہے اور برہتی دامن ہمارے آج کے ادب پر بھی حد بندیال عاید

کرتی ہے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے مُبارک سیلے میں کشمیری شعر و ادب کے عروج کا دور باقاعدہ شروع ہوا۔ کچھ اچھی تخلیقات سامنے آئیں اور اصنافِ سخن میں اصناف کے ساتھ کچھ ہیئتیں بند بیلوں کے تجربے بھی ہوئے پھر بدلے ہوئے حالات میں اس تحریک سے جی بھر گیا۔ تو اس کا خاتمہ ہو گیا۔

تجربوں کا نیا دور اس صدی کی چھٹی دہائی کے نصف کے قریب شروع ہو گیا اور ابھی تک جاری ہے۔ یہ دور اپنی نوعیت میں اس لئے منفرد ہے کہ اس دور میں زیادہ سنجیدگی سے اور زیادہ وسعت نظر اور آزادی فکر کے ساتھ نئے تجربے ہوئے، ان تجربوں کو ہم نئے شعور کی پیداوار سمجھتے ہیں اور ان کا ہم کسی قدر تفصیل سے مطالعہ کریں گے۔ میں نے کوشش یہ کی ہے کہ صرف اُن رجحانات کی نشاندہی کی جائے جو نووارد معلوم ہوں اور اُن کے لئے صرف چند نمائندہ تخلیقات کی طرف مثالیں پیش کرنے کے لئے اشارہ کیا جائے۔ اس لئے اگر کچھ اچھے شعراء اس میں اپنا ذکر نہ پائیں تو وہ یہ خیال نہ کریں کہ میں اُن کے اچھے شاعر ہونے سے مُنکر یا غافل ہوں۔ جدید رجحان ایک چیز ہے اور مفید رجحان یا حسین رجحان دوسری چیز، ہم صرف پہلی چیز پر غور کر رہے ہیں۔

ہم اپنی عصری شاعری میں نئے شعور کی تلاش کر رہے ہیں۔ نئے شعور سے مراد وہ ذہنی شعور ہے جو دور حاضر کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے یہ حالات کیا ہیں، اس کے دو اہم اجزائے ترکیبی ہیں، ایک یہ کہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں سے پردہ اٹھانے اور اُن کو بہتر طور پر سمجھنے، زمان و مکان کے اضافی وجود کے علم اور تخلیقی عمل کی نفسیاتی نوعیت کی تشریح نے انسانی ذہن کو پرواز کیلئے مثال قوتیں بخشیں۔ آگہی کی اس تیز روشنی نے انسان کے صدیوں پہلے متعقدات اور مسلمات پر چھاپہ مارا اور انہیں پاش پاش کر دیا، اور

اُس کے عوض انسان کو اپنی ذات کا عرفان عطا کرنے کے وہ سامان بہم پہنچائے جن کی بنیاد پر وہ اپنے وجود کو قائم رکھنے کے لئے اور اپنی ذات کی نمو اور اس کے اظہار کے لئے نئی راہیں بنا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ مخصوص سماجی اور معاشی انقلابات نے آرام کی زندگی گزارنے کے مادی سامان تیار کرنے کے مرتے موت بھی ارزان کر دی اور زندگی کے راستے میں کانٹے بونے کا کام بھی کیا۔ اس طرح گویا فلسفیانہ نکتہ نظر سے تھوڑی مدت میں انسان نے خیر اور شر دونوں کے سامان اس پیمانے پر بہم پہنچائے، جن کا مقابلہ ماضی میں لئی صدیوں کے حاصل سے بھی کیا جائے تو بھاری ہے گا۔ اس صورت حال سے پہلے کے لئے اور قائمہ حیات ANNIHILATION سے بچنے کے لئے جو نئے راستے بنانے ہیں ابھی اُن کے خطوطِ حال واضح نہیں ہیں۔ اگرچہ یہ یقین کر سکی گئی ہے کہ انسانی نسل اس چیلنج کا مقابلہ ضرور کرے گی۔ فی الحال البتہ موت کی ارزانی اور رسمی فلسفہ اور مذہب کی سرپرستی سے محرومی نے ایک تشنج اور خوف کی فضا قائم کی ہے اور بھاری تعداد میں نوجوان طبقہ جس کو قوت و حیات کی علامت اور ضمانت سمجھتا تھا، ایک تردد FRUSTRATION کا شکار ہے۔ اس مختصر تشریح کی نیچے ضرورت اس لئے پڑی کہ ہمارے اربابِ فکر بالعموم صرف اس تشنج اور تردد ہی کو عہدِ نو کا ایٹم سمجھتے ہیں اور علم کے جو چراغ اس دُور میں روشن ہے، اُن کی بنیاد پر نئی راہوں کو روشن کرنے کا جو لے مثال موقع اس زمانے میں انسان کو حاصل ہے اُس کو بہت ہی کم لوگ درخورِ اعتنا سمجھتے ہیں۔

نئے شعور کو سمجھنے کے لئے جو بہ باتیں میں نے کیں، ان کا جزوی احساس بھی فکر و فن میں کئی رنگ سے وسعتیں پیدا کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس دُور میں عظمت کے پھولوں کا ہمارا اُس سر کی تلاش میں ہے جو اس حقیقت کا مکمل عرفان رکھنے والے

دماغ کا حامل ہو۔ شاعری کسی فلسفے کے نعرے نہیں لگاتی لیکن شاعر کا جو شعور ذات شعور حیات اور شعور ماحول ہو وہ دانتہ یا نادانتہ اُس کی ہر تخلیق کی تحدید و تربیت (CONDITIONING) کرتا ہے اور یہی فلسفہ کی اہمیت ہے۔ یورپ میں ان حقیقت کے جوہر عرفان کے نتیجے میں ادب میں کئی تحریکیں نمودار ہوئیں۔ انشتر کی ممالک یا مخصوص روس میں ایک بر خود غلط نظام فکر سے صورت حال کو انقلابی تبدیلیوں سے بچانے کی کوشش جاری رہی اور ان سب چیزوں کا ہمارے ملک میں بھی اثر پڑتا رہا۔ کشمیری شاعری جتنی کچھ بھی ہے پچھلے چند سال میں ان متعدد مختلف رجحانات کے کچھ عکس پیش کرتی رہی۔ یہاں ان تبدیلیوں کی تحریک کچھ تو دوسری زبانوں کے ادب کے مطالعہ سے ہوئی، کچھ بیرونی دنیا میں تیزی سے بدلنے والے حالات کے علم سے ہوئی اور کچھ مقامی سیاسی اور سماجی حالات سے گزرنے کی وجہ سے بھی۔ اس دور کی کئی شعری تخلیقات انسان کے مضطرب اور زخمی وجود کی تصویر پیش کرتی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی اُن پر بھابھا بھی رکھتی ہیں اور اس طرح کسی نہ کسی قسم کے ایمان کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ کئی اور تخلیقات نفسیاتی اہمیت کی پیچیدہ کیفیات کی بہت ہی تہ دار تصویریں بناتی ہیں یا کسی خاص تجربے کی آئینہ داری کرتی ہیں اور زبان و بیان کے وہ ٹکڑے جو لٹے کھلا تھے، ہیں جو قابل تعریف ہیں، کئی تخلیقات گہرے کالے رنگوں سے قنوطی تصویریں کھینچتی ہیں اور بے شک کچھ تخلیقات کسی تکنیکی عمل سے اپنے جدا گانہ، جدید یا منفرد ہونے کا فریب قائم کرنا چاہتی ہیں۔

اپنے یہاں میں نے کسی کو ابھی یہ کہتے نہیں سنا کہ نئی شاعری لوگوں سے استغنا کی آخری مثال ہے۔ غالب رجحان ہمارے ہاں اس کے قطعاً برعکس ہے، گہرے کالے رنگوں سے قنوطی تصویریں کھینچنے والی تخلیقات ایک اہم نئے رجحان

کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ان تخلیقات کی بات چلی تو ہم اپنا مطالعہ ان ہی سے
فروع کریں گے۔

حامی کی نظموں، انتظار، گمراہ، و سہ، آتہ اور بونی کا مطالعہ کیجئے
ان میں سے پہلی چار نظموں میں سے ہر ایک میں دھند، دھویں اور یگ زار کی
علامتیں ملتی ہیں۔ اور پانچویں نظم حل کہتا ہونے کی تمنا پر ختم ہوتی ہے۔ کچھ
مصرعے سماعت فرمائیے۔ جو مختلف نظموں سے لئے گئے ہیں۔

میں نے ریگستانوں کی دیوانگی کو دیکھا	ڈیپھم ٹیکہ صحرا دے متے مٹی
آسمانی گن گرج دھویں کا طوفان	نہیہ گزنی بئی بئی، دہی گٹہ کار
مٹتے پھٹ دھویں سے پُر غار	میتھی پھری دھیر لہ گتہ پھرتے غار
بھوری گرد نے گھیر لیا ہے	کا ترہ گردے و دولت نال
دھویں کے طوفان نے گھیر لیا ہے	دہی گٹہ کارن و دولت نال
دھند نے وجود کو گھیر لیا	و نہ اندر ہی نہ امت پان
سیب کے درختوں سے دھواں اٹھا	ژو نہٹھی کجھن و وختہ دہ

یہ ہمارے یہاں کے ایک ایسے شاعر کی نظموں کے کلیدی مصرعے ہیں جو
نئی شصیت کا شعوری مفسر ہے۔ یہ علامتیں شاعر کی اپنی انفرادی زندگی کے
تجربوں سے پیدا ہوئی ہیں یا اس نوع کے ادیب کے مسلسل مطالعہ سے ذہن و
زبان پر سوار ہوئیں ہیں۔ اس پر میں کوئی فیصلہ نہیں دینا چاہتا۔ مگر میں اپنے
طرز فکر کی خوبی یا خامی کو یہ کہہ کر عیاں Expose ہونے سے نہیں بچا سکتا کہ مجھے
ان ساری نظموں کو یکے بعد دیگرے پڑھنے کے بعد اپنے ایک ترقی پسند دوست
کا یہ مصرعہ لے ساختہ یاد آیا "میتھ وچھ خواہیں اندر لینن ڈول وایان" میں نے
خواب میں لینن کو ڈول بجاتے دیکھا۔ ان سبھی نظموں میں "طلب" ظاہر ہے۔ مگر

’امید‘ ناپید ہے۔ مذکورہ مصرع اور اس قسم کے دوسرے سیاہ مصرعے نکال لیجئے
تو ایک اضطراب و آرزو کی کیفیت باقی رہتی ہے جو صحت مند ہے۔

عامی کی نظموں میں عام طور پر یک رنگی اور عدم تنوع MONOTONY کا
احساس ہوتا ہے لیکن اس عدم تنوع MONOTONY کی خوبی یہ ہے کہ کسی حد تک
یہ ایک الگ آواز کی حیثیت سے پہچانی بھی جاسکتی ہے۔ اس کی نظموں میں ایک
اور بات جس کی میں کوئی تاویل نہیں کر سکا یہ ہے کہ اس کی بیشتر نظمیں واحد
متکلم مونث کی زبان میں کہی گئی ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے۔

حی الدین گورہر کی نظم ’نور‘ بھی مرنے کی دعائیں مانگتی ہوئی ختم ہو جاتی ہے

مئے نیتو ترہ واپس	تو مجھے لوٹالے
یہ نورِ گزشتہ	میں واپس جانا چاہتا ہوں
حقیقتس مشر	حقیقت کی طرف
حقیقتس مشر	حقیقت کی طرف

اس نظم کا یہ ٹکڑا بھی قابل غور ہے:

مئے کو کبھی نہ	پیدا ہوتے ہی جو میں چیخا
تنھے دڑکھ بے	تو میرے منہ میں پستان ٹھونس دے گئے
مئے اس تصویرِ زن	مجھے چپ کرنے کے لئے
مگر یہ کور ہنس	جیسے مجھے مار ڈالا گیا ہو

مزید مثالیں دینا باعث طوالت ہو گا۔ لیکن اس نوع کی تخلیقات میں
جن میں کرب، اعصابی نناؤ اور قنوطی تصویر کشی کوئی حسیت کا منظر فرض کیا ہے
موتی لال ناز کی کھوش کھوڑتے اور وہ پیر سکھن لال کنول کی نظم اعتراف
سجود سیلانی کی نظم تریش اور اکثر نئی غزلیں شامل سمجھی جاسکتی ہیں کچھ لوگ

ایسی تخلیقات کو نئے شعری مزاج کے ادراک کی پیداوار سمجھنے کی بجائے دوسری زبانوں بالخصوص اردو کی اسی قسم کی تخلیقات کے فیشن سے مرعوب ہونے کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ میں بڑی حد تک اُن لوگوں سے متفق ہوں۔ درد و کرب کا احساس ہر زمانے کا حقیقی احساس ہے۔ اور اس زمانے کی یہ امتیازی نشان ہے۔ عصر حاضر کے انسان کے صد پارہ وجود کی مفالداً اچھی مثالیں ہمارے اکثر شاعروں کی تخلیقات میں ملتی ہیں۔ راہی کی نظم ”قدرِ دریا سبیل“ اس کی ایک اچھی مثال ہے اور بھی متعدد نظمیں ہیں جن میں سے نمونے کے طور پر حامدی ہی کی نظم ”سونتھ“ محی الدین گہر کی ”اُٹو“ سجاد سیلاتی کی ”آش“ اور ”ایتراف“ پرنسپل کی ”دُکھ“ چمن کی ”بُٹھ“ پٹھو کو ”بُٹھ“ کا بھی نام لیا جاسکتا ہے جو مفالداً کامیاب نظمیں ہیں۔

حالیہ شاعری کے کچھ اور رجحانات بھی قابل غور ہیں۔ مثلاً یہ کہ SEX کی اہمیت کا عرفان حاصل کر کے کچھ نظمیں لکھی گئی ہیں جو انسانی زندگی میں SEX کی اہمیت اور کیفیت و صل کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ عورتِ مندی سے لے کر ”سجیدہ“ تہدار اور لطیف انداز میں بات ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں نادم کی ”نا بدتہ بٹھو“ اور راہی کی ”تخلیق“ کا ذکر کروں گا۔ ان نظموں کا لہجہ الگ الگ ہے۔ نادم کی نظم مشاہدہ کے طور پر پیش ہوئی ہے۔ اور راہی کی نظم تجربہ کے طور پر نادم استعاروں اور امیجری کے ذریعے مناسب ماحول تعمیر کرتا ہے اور پھر دلو مالاتی تعلیمات کے ذریعے سیکس کی دائمی بلکہ ابدی اہمیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ انفرادی زندگی کی بقا کے لئے وصل اور نسل کی بقا کے لئے حمل دونوں کی طرف اشارہ ملتا ہے اس لئے اس نظم میں شباب کی برستی پر بلیغ ترا احساس حیات غالب ہے۔ اس نظم کی پرکاری ایک وسیع آتشِ نکل کی دنیا کی سیر کرتی ہے۔

نادم کا دلکشن کے معاملے میں کوئی حریف نہیں ہے اس کی بارگاہ میں الفاظ

تشبیہات، استعارات، پیکر اور تلمیحات ہمیشہ سرسجود رہتے ہیں لیکن نادم تخلیقی عمل کی مصروفیت میں اپنے ان غلاموں کی کبھی کبھی بلا اجازت در اندازی کی بھی زیادہ پرواہ نہیں کرتا۔ اس معاملے میں راسخی زیادہ محتاط ہے۔ اس نظم میں دو مصرعوں کی طرف توجہ دلاؤں گا۔ ”کھر پتھر چھوڑ دھڑکنے لگتا“ (ٹھنڈے برف کا تورا پھسل کر اتر آیا ہے) اور میرے خیال میں اس نظم کے آتش نائے ہیں بلا اجازت داخل ہوا ہے۔ اسی طرح ”چھلچھلا کر گئیے واؤں زلفوں کا مصرع اس باب میں پرختوڑی سی دھول بکھیر دیتا ہے جو اس کا سیاق و سباق ہماری ہونٹوں سے لگا دیتا ہے۔

تخلیق، کیف وصال کی ایک منفرد تصویر ہے اس کا خالق کبھی ہمیں الفاظ کے صوتی حسن سے متحیر کر دیتا ہے۔ ”نہیں اس میٹاوی پوشہ نرمی“ اور کبھی پیکر تراشی کا جادو کرتا ہے ”مے دام پڑن چھا یہ نارہ اگر“۔ اس طرح کے ایک انفرادی تجربہ کی پرزور اور بے باک تصویر روایات کی قیود سے آزاد ہو کر ہی ممکن ہو سکتی ہے اور ان دونوں نظموں میں موضوع کے انتخاب اور طرز تخلیق TREATMENT دونوں میں اس علم کی روشنی کا اثر ملتا ہے جو انسانی فطرت کے اسرار کو بے نقاب کر رہا ہے۔ اور اسی لئے ان کو نئی آگہی کی دین سمجھنا چاہیے۔ سیکس سے متعلق اجازت ہو تو اپنی نظم ”تصرف در“ کا بھی نام لوں۔

ایک اور نیا رجحان علامتوں کا بہتر اور زیادہ تر استعمال ہے۔ اس میدان میں کم سہی لیکن کچھ اچھے نئے کام ضرور ہوا ہے۔ اکثر علامتیں واضح ہیں یعنی بالکل ذاتی نوعیت کی نہیں ہیں۔

راسخی کی نظم ”پے چھہ طمانہ و زان“ میں ذہن کے جنگل میں دیکھا گیا باز موت کی علامت ہے اور اس نظم میں بعد میں ہینگ سے لٹکتی ہوئی بلی سیاہ کنواں صدف اور اس طرح کی کئی اور علامتیں ہیں۔ یہ ایک کامیاب نظم ہے۔ اسی طرح راسخی ہی

کی "قدر ریا سلبیل" میں ایک پتھر جس کا کھلونا ٹوٹ جاتا ہے انسان کے شکست
 خواب کی علامت ہے "یقرا" نظم میں حبشی ہجوم وغیرہ علامتیں ہیں۔ تادم کی جارہی تاتھ
 اور "زنتہ" عنوانات کے تحت لکھی گئی مختصر نظموں میں متعدد علامتیں ملتی ہیں۔ ان کی
 ایک تجرباتی اہمیت یہ ہے کہ ان میں سے اکثر کا انتخاب ناقابل اعتنا اور حقیر سمجھی
 جانے والی چیزوں سے کیا گیا ہے۔ سڑک پر بڑا ہوا پُرانا جوتا، پُرانی ہانڈی، آئینے کا
 ٹکڑا، جھونپڑی، گھاس کا تنکا اور اس طرح کی بہت ساری علامتیں ہیں۔ اسی طرح
 مثلاً حامدی کی کچھ علامتوں کا ذکر یہاں ہے جو زندگی کی گھٹن کا احساس دلاتی ہیں۔ کامل کے
 کلام میں جنگل، شاہراہ، نیلہ ناگ اور اس طرح کی علامتیں ہیں جو حیات یا سفر حیات
 کی طرف توجہ دلاتی ہیں، بالخصوص اُس کی "جنگل" ایک خوبصورت نظم ہے۔ جس میں
 اس علامت کو کئی پہلوؤں سے استعمال کر کے ایک ابھی وضعا قائم کی گئی ہے۔ کامل
 بھی کئی دیومالائی علامتیں استعمال کرتا ہے۔

علامتوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ مجرد خیالات کو ایک ٹھوس شکل دے کر
 ہماری جہین تیار کے لئے مسجود فراہم کرتی ہیں اور ہمارے ذہن کو ایک ایسی گرفت
 میں لے لیتے ہیں کہ ہم نمازیے حضور ازمن تیاہ کی شکایت نہیں کر سکے۔ اس عمل
 کا ایک اور پہلو ہے۔ کوئی لفظ سن کر یا پڑھ کر جوتا نہ ہم عادتاً لے لیتے ہیں۔
 اس کو ہم معنی کہتے ہیں۔ لیکن اگر ہر لفظ کو اس مجبورانہ معنی سے قطع نظر یا اس کے
 ساتھ ساتھ اس کی صوتی کیفیت اور اس کی تمام دوسری ممکن منطقات - REFERENCE
 کے ساتھ قبول کیلئے توجہ اور بھی کئی کام دے سکتا ہے۔ اس صورت
 میں پھر ہم مجرد خیالات کو علایم سے "ٹھوس" بنانے کی بجائے موت و آہنگ وغیرہ
 سے اپنے مشاہدات یا محسوسات کو مقابلہ زیادہ تجربہ دار (ABSTRACT)
 صورت میں پیش کر سکتے ہیں۔ محررات کا احاطہ کرنا، انسانی ذہن کی ارفع ترین

منزل ہے اور فلسفہ اور علم الحساب کی زبان اس کا بہترین ثبوت ہے، لیکن قن کی تخلیق میں جب اس صلاحیت سے کام لینے کی کوشش کی جائے تو دو مشکل منزلیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ اس عمل میں تھوڑی سی بھول سے قدم لایعنیت کی سرحد تک پہنچ جاتے ہیں اور دوم یہ کہ اس سفر میں ہم سفر دور دور تک نظر نہیں آتے تو دل اکتا جاتا ہے۔ یہ تمہید اس لئے بھی باندھنا پڑی کہ اس کے بغیر سنتوش کے بعض تجربات کی اہمیت کو شاید سمجھا نہیں جاسکتا مثلاً اس کی نظمیں 'راتھ' اور 'کر دگما وچھس اندہ وند دموچاک'۔ سنتوش کی ایسی نظموں میں مذکورہ دونوں مضم کی مشکلات کا بھی احساس ہوتا ہے۔ نادام کی نظم موت اور کامل کی 'گتیکہ باز' جیسی نظموں کو پرکھنے کے لئے بھی اس طرز فکر سے شاید مدد مل سکتی ہے لیکن یہ سب میرا اندازہ ہے اور اس معاملے میں 'میں کوئی آخری رائے نہیں دے سکتا۔ سنتوش کے بارے میں یہ بھی عرض کروں کہ دیدہ دلبری اور بے باکی سے نئے تجربات کرتے ہوئے وہ یہ بات بھول جاتا ہے کہ روایت سے بغاوت کرنے کے لئے پہلے روایت کا مکمل عرفان اہم ہے۔ اسی لئے شاید ان کی کئی نظموں میں کئی الفاظ بڑی طرح کھٹکتے ہیں۔ الفاظ کے غیر محسوس استعمال کا ذکر آیا تو میں پھر لفظوں کے سب سے بڑے نباض اور جادوگر نادام کا ذکر کروں گا۔ اس کی نظم 'ژور وکھ ژور افسانہ' جو آئن سٹائن کے نام نذر کی گئی ہے، میرے خیال میں آرٹ کا ایک نادر نمونہ ہے۔ یہ اس لئے بھی اہم ہے کہ اس میں زمان و مکان کے اضافی وجود کے سائنسی محسوس کا ایک ناثر خوبصورت علامتوں سے پیش کیا گیا ہے کہ زمان و مکان الگ الگ حیثیت سے محض پرچھائیاں ہیں اور ان دونوں کا اختلاط ہی کچھ حقیقت کا حامل ہے میں رائی کی نظموں میں 'قعر دریا سلسیل' کو سب سے کامیاب نظم سمجھتا ہوں اور نادام کی نظموں میں اس نظم 'ژور وکھ ژور افسانہ' کو، لیکن اس نظم کے آخری

بند کا تیسرا شعر بھی سیاق و سباق میں اپنی نشست کے لحاظ سے اپنے خالق کی لائبریری طبیعت کا شاکی ہے۔

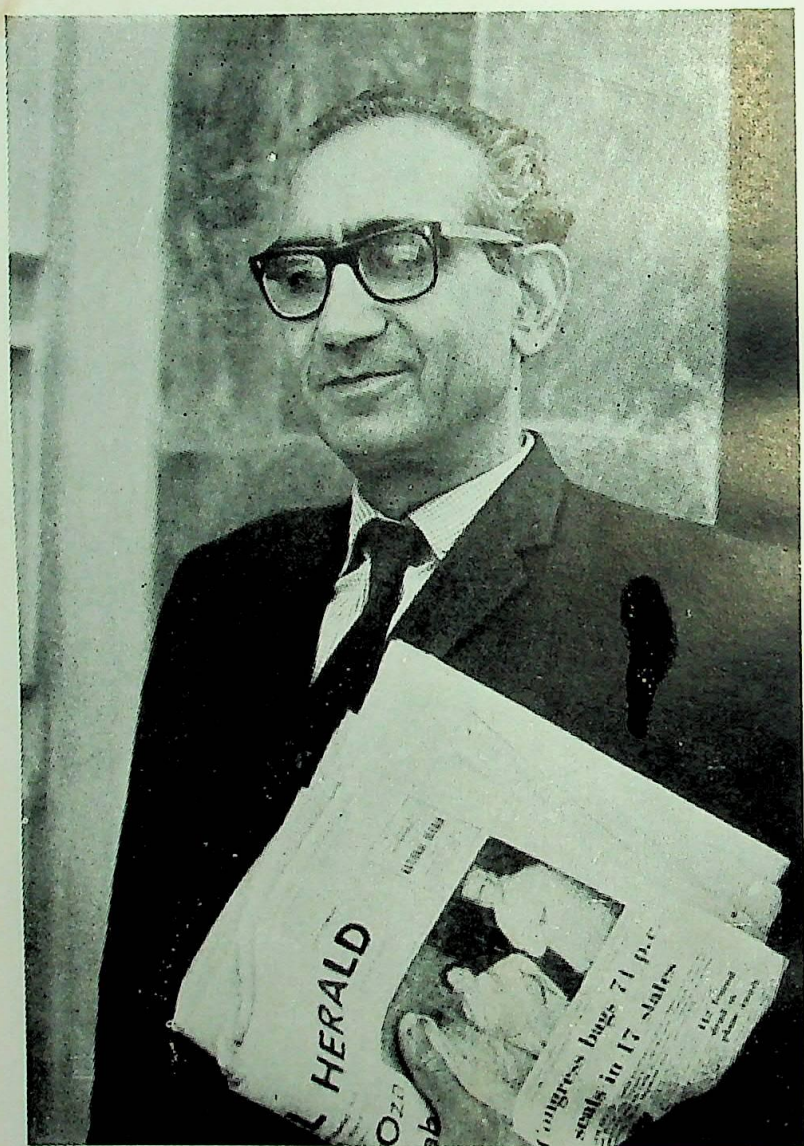
فنی تجربات کی بات ہو رہی ہے تو اس میں سفید نظم کا ذکر بھی ہوتا چاہیے یہ فارم ہمارے ہاں نیل ہے اور اس کی مثالیں بھی کم ہیں۔ اس زمرے میں راتھی کی 'اکھ شبیہ' اور 'یقرا' کو شامل سمجھنا چاہیے اور آپ اجازت دیں تو راقم الحروف کی چند نظموں (جو اسی عنوان کے تحت چھپی ہیں) کو بھی اس میں شامل سمجھوں۔ ابھی اس فارم کے متعلق کھل کر بات نہیں کی جاسکتی ہے۔ ابھی تو ہم اپنی غزل کو ردیف کے بھوت سے بھی چھٹکارا نہیں دلا سکے ہیں کسی کی دل آزاری مقصود نہیں ہے لیکن کامل کا یہ دعویٰ کہ اُس نے ایک شعری مزاج کا تجربہ کیا ہے جس کو قبول عام کی سند حاصل ہے۔ اس متقی میں بھی صبح ہے کہ مردف غزلوں کا ایک ڈھیر لگ رہا ہے۔ جن کا صرف ایک ہی مصرف ہے کہ وہ مقابلتہ زیادہ آسانی سے شاعر کو بردھو کہ دینے میں کامیاب ہو جاتی ہیں کہ وہ کچھ کہہ پایا ہے نئے شعور کی بات کرتے ہوئے اس رجحان پر بھی غور کرنا چاہیے۔

میں نے پچھلے چند سال کے شعری سرمائے کا مکمل احاطہ نہیں کیا ہے ایسا کرنا ممکن بھی نہیں تھا۔ چند نمایندہ تخلیقات کے کچھ رجحانات کا ذکر کیا ہے جو میرے خیال میں نئے شعور کی پہچان کے سلسلے میں اہم ہیں اور اب میں پھر نئے شعور کی حد بندی سے متعلق اپنے پہلے بیان کی طرف آکر اپنے ادیبوں اور شاعروں سے نہیں، نئی حیثیت کے شعوری مفسروں کی توجہ چاہتا ہوں۔ نئے شعور کی ترقیف میں میں نے کہا کہ اس کے دو خاص عناصر ہیں۔ ایک وہ آگہی جس کی مدد سے ہم اپنے آپ کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں اور اپنے ماحول پر زیادہ کامیابی سے غالب آسکتے ہیں اور دوسری وہ خارجی صورت حال جس سے موت کی اڑانی ہوئی۔ انفرادیت کی اہمیت کا احساس

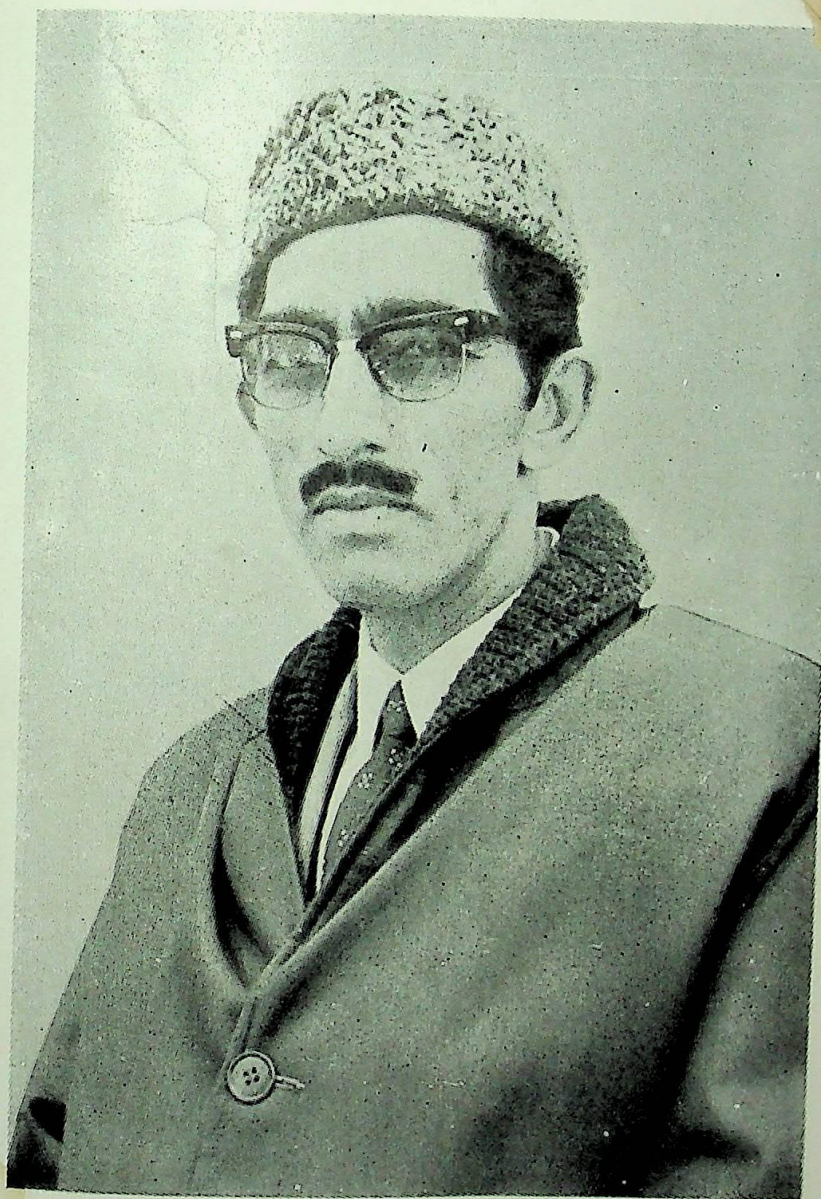
کبھی ہوا اور ساتھ ہی بحران ذات بھی ہوا۔ اور بحران ذات پیدا کرنے میں اس
 علم و آگہی نے بھی ایک طرح سے مدد کی کیونکہ اس نے معتقدات اور مسلمات پر
 سے ہمارا ایمان اٹھا دیا۔ میں نے یہ بھی اشارہ کیا تھا کہ اس علم و آگہی کی روشنی
 میں زمین پر انسانی زندگی کی بقا کو ممکن بنانے کے لئے نئی راہیں روشن ہو سکتی
 ہیں یہ الگ بات ہے کہ اب عام معنی میں نظریات بنا کر انہیں ہمارے شعور پر
 ٹھونسنا نہیں جاسکتا ہے، آپ یہ مان لیجئے کہ دورِ حاضر کے انسان کے سر پر تلوار
 لٹک رہی ہے اور دروازے پر قیامت کھڑی ہے اور اس کو بچانے کیلئے معتقدات
 کی پناہ گاہ بھی ہمایا نہیں ہے تو کیا اس کا ردِ عمل صرف یہ ممکن ہے کہ اُس کو اچھل کر
 لٹکتی ہوئی تلوار سے اپنا سر کاٹ ڈالنا چاہیئے یا جب تک یہ تلوار اُس کے سر پر
 لگتی رہے جب تک سانس لیتے رہتا اور اگر ممکن ہو تو اس کی زد سے بچ نکلنے
 کی کوشش کرتے رہنا چاہیئے۔ میں آپ کو اس سوال کا جواب نہیں دوں گا کیونکہ
 اس کا انحصار آپ کے شعورِ حیات پر ہے۔ آج کا آدمی اور خاص کر فن کار جو
 باہر سے اندر کی طرف سفر کر رہا ہے۔ تو کیا یہ اس لئے کر رہا ہے کہ یہ در اندازی
 کر کے اسے تخریب کاری کا سلسلہ شروع کرے تاکہ باہر سے سر پر لٹکتی ہوئی تلوار
 آسانی اور زیادہ کامیابی سے اپنا کام کر سکے۔ عہدِ حاضر نے آپ کو انفرادیت پسند
 بنایا ہے تو رہے قسمت! یہ دولت اُس دنیا میں آپ کو نہیں مل سکتی تھی جو باہر
 سے اخلاقی اور روحانی قدریں لاکر (جن کو اکثر آپ محرومِ قدریں اور اعلیٰ قدریں
 جیسے الفاظ سے یاد کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ سب سے بڑی قدامت پسندی ہے) آپ
 پر لادیتی تھی جو ظلِ الٰہی سماج، قوم غرض کسی بھی چیز کو اپنی اپنی باری پر آپ کا خدا
 بنانے پر تیار تھی۔ سوائے ایک چیز یعنی "آپ" کے۔ اب آپ جو اپنی انفرادیت
 کی باز یافت چاہتے ہیں تو آپ خارجی دنیا کی واقعی ہیبت ناک صورت حال کا جواب

فطری جذبہ خوف کے غلو (EXAGGERATION) سے دیگر خوردشی کیوں جا رہے ہیں آپ کی یہ صدیوں کی تلاش کی ہوئی محبوبہ جو بقائے حیات کی واحد ضامن ہے، رُخ سے پردہ سرکانے لگی ہے تو آپ اپنے تاب نظر کو کھائے کیوں جا رہے ہیں۔ آپ اس آشوب زمانہ میں اگر کچھ اور کرنے کی ہمت نہیں رکھتے تو کم سے کم اپنے تخریب ذات (SELF - DESTRUCTION) کے عمل کو تیز نہ کیجئے۔ آپ اپنے اندر سے انسان کو پہچاننے اور پالنے کی جو کاوش کر رہے۔ وہ مبارک ہے۔ لیکن یہ تو خود شناسی عرفان ذات کی منزل ہوئی۔ آپ ایک قدم آگے چل کر خود پسندی احترام ذات کی بات کرنے میں کیا متشکل پاتے ہیں۔ میں جانتا ہوں کہ سکون دلانے والی عہد پارینہ کی تمام مسکرات لے کر ہو گئی ہیں۔ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ آپ کا کرب بہت تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ میں یہ بھی یقین کر لیتا ہوں کہ آپ مرنا نہیں چاہتے ہیں۔ آپ جو چلا چلا کر خواہش مرگ کا اظہار فرماتے ہیں۔ یہ آپ کے لیے ہوئے عشق حیات کی پرکار ہے۔

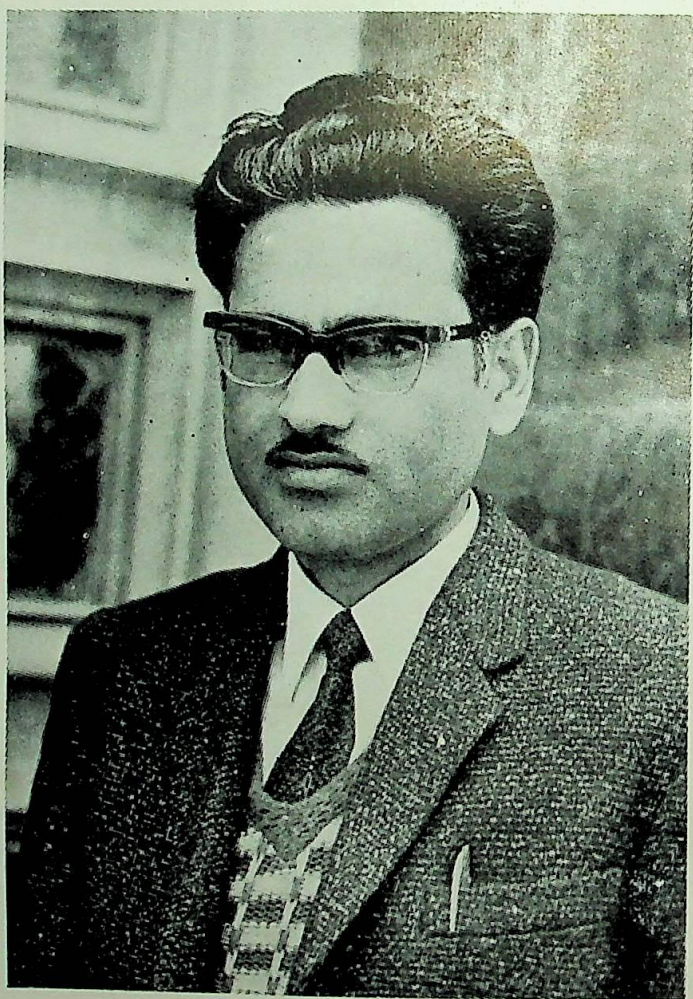
کشمیری زبان کے اکثر شاعر (ماسوا دان کے جو یہ روپیگنڈا کی خطرناک آندھی سے لڑکھڑاہے ہیں) بھلے ہی کسی صحت مند فلسفہ حیات کو شعوری طور نہ اپناتے ہوں۔ ان کا شعور حیات مجموعی طور صحت مند ہے۔ وہ زندگی سے اب بھی محبت کرتے ہیں۔ اور سیکس کے تعلق سے لکھی گئی نظمیں ”نابد تو ٹھٹھ وین“ ”نادم، تخلیق“ ”رہی“ ”میرزل“ ”کال“ ”میرزل“ ”فراق“ ”تصرف در“ ”عازم وغیرہ اس کا ثبوت ہیں۔ ہم اے شعراء کی اکثر بیشتر تخلیقات بھی اس شعور حیات پر دلالت کرتی ہیں اور اس میں جہاں کہیں بھی فاجی نظر آتی ہے۔ وہ احترام ذات کے فلسفہ کا مکمل شعور نہ ہونے کا نتیجہ ہے۔ ان لوگوں کا شعور حیات جاندار ہے اور وہ اس سسکتی دنیا کے لئے آب حیات کا چشمہ بن جائیں گے۔ (باقی صفحہ نمبر ۱۴۰ پر)



جگن ناتھ آزاد



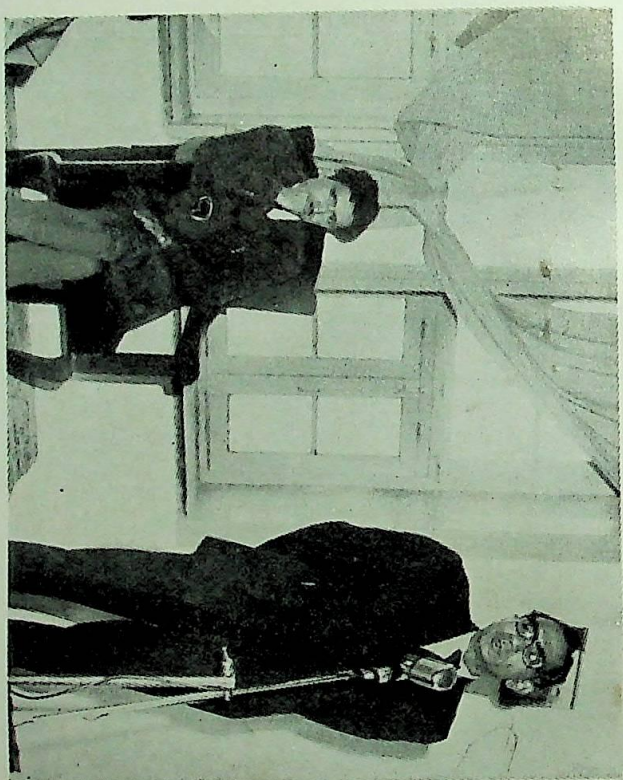
پروفیسر عبدالرحمان رازی

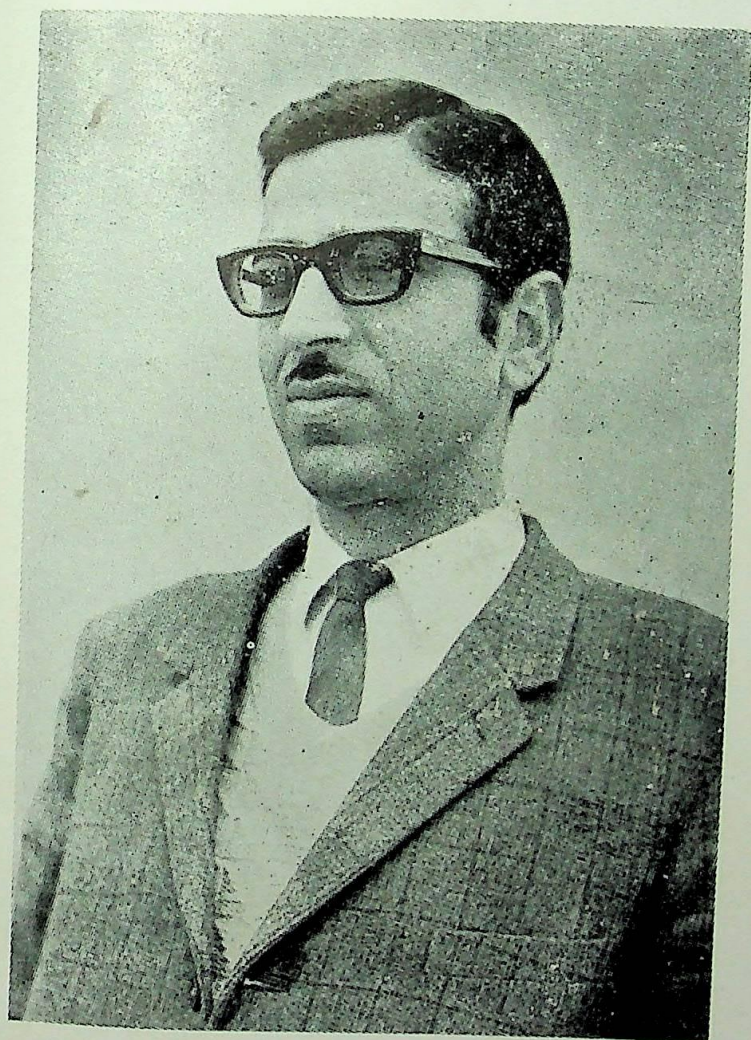


مظفر عازم

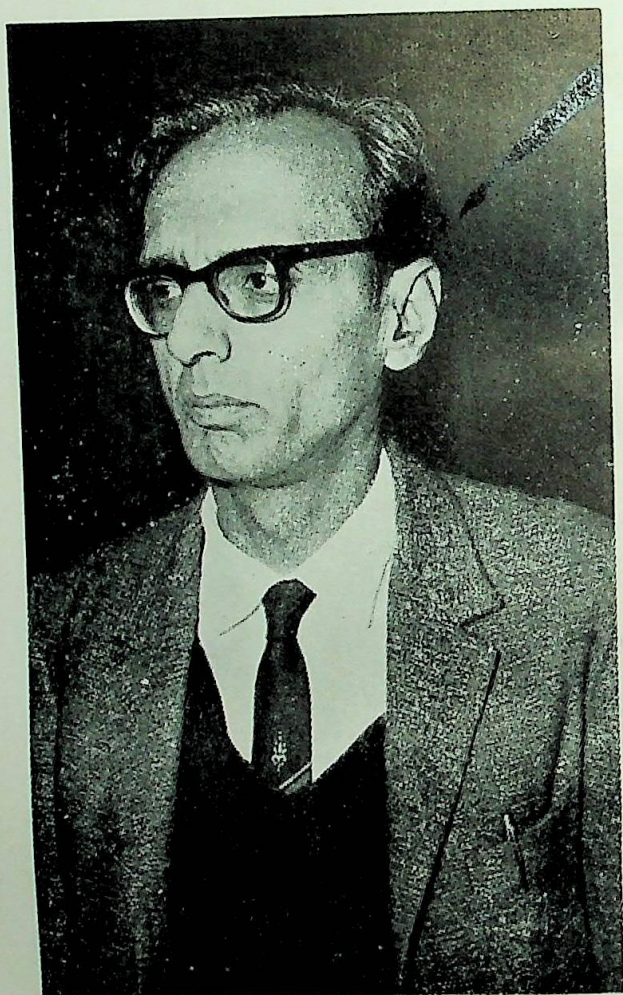
سیمنار کے دو منظر



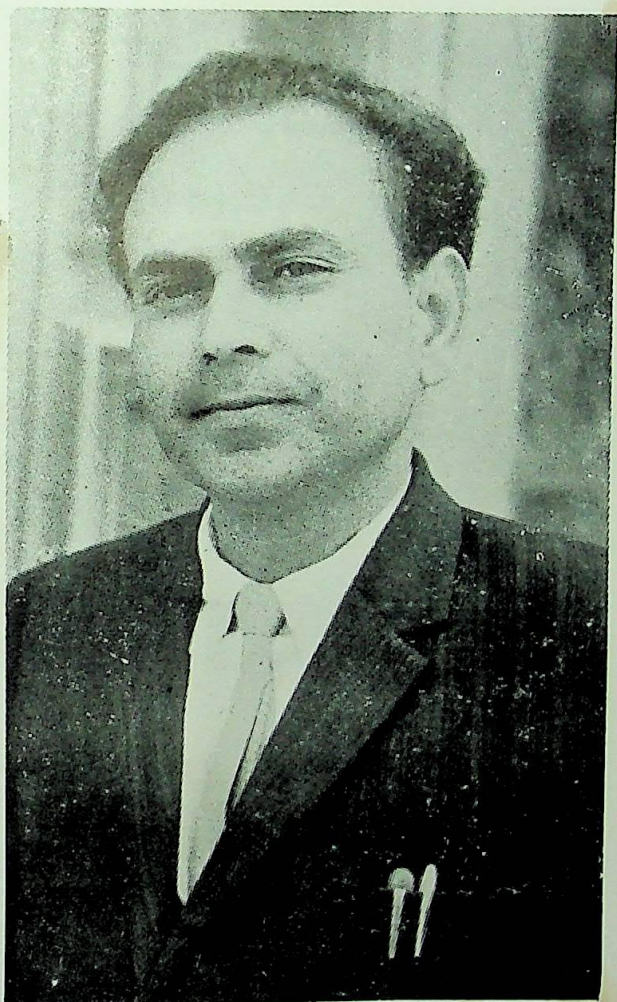




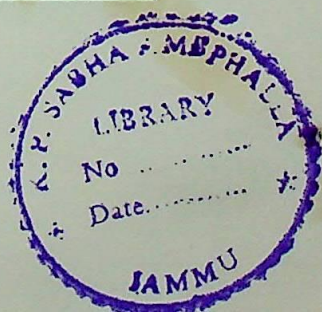
حامدی کاشمیری



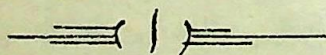
ڈاکٹر محمد حسن



ڈاکٹر شکیل الرحمان



تنقید کی نئی جہتیں؟



میں ادبی تنقید کو ایک پیچیدہ تخلیقی عمل سمجھتا ہوں۔ ادب کا ناقد تخلیقی فن کار ہے اور ادبی تنقید تخلیقی آرٹ۔ میں یہ بات ”تخلیقی عمل“ سے مرعوب ہو کر میں کہہ رہا ہوں، ناقد کی بصیرتوں اور قوتوں کو تخلیق کا نام اس لئے نہیں لے رہا ہوں کہ خدا نخواستہ میں ”تخلیقی عمل“ سے خوف زدہ ہوں یا مختلف عہد میں کچھ شاعروں اور ادیبوں کی تنقید اور طنز اور نقادوں سے متعلق ان کے خیالات سے مرعوب ہوں، میں شمس الرحمان فاروقی کی طرح یہ نہیں سمجھتا کہ جو لوگ احساس کمتری کے شکار ہوتے ہیں، تنقید کو تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔ میرے لئے اس بات میں بھی کوئی حیدریت نہیں ہے کہ ناقد قاری کا رشتہ فن کار سے قائم کر کے خود ختم ہو جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناقد کے قاری دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک قاری وہ جو فن کار کے جمالیاتی اور سیاتی تجربوں اور بصیرتوں کو ناقد کے ذریعہ ناقد کے اپنے جمالیاتی احساس

اور حسیاتی کیفیاتوں کے ساتھ جھل کرتا ہے اور دوسرا وہ جو خود ناقد کا قاری ہوتا ہے ناقد کے خیالات اور تصورات، اس کی علمی تلاش و جستجو اور تحقیق، اس کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات، باطنی کشمکش اور تصادم، اضطراب یا اضطرابی کیفیت اور اس کے جمالیاتی تجزیوں سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کے الفاظ کے سپکروں کو اپنے احساس سے ہم آہنگ کر کے نئی بصیرت حاصل کرتا ہے، ذہنی اور جمالیاتی طور پر خود کو بیک وقت مختلف لمحوں میں پاتا ہے، اپنی جمالیاتی حسن کو تسکین دیتا ہے۔ جمالیاتی مسرت حاصل کرتا ہے۔ فن کار سے زیادہ ”فن کار ناقد“ کا قاری بن جاتا ہے۔

میرے نزدیک ناقد کا تخلیقی کرب بہت اہمیت رکھتا ہے، ایک فنی تخلیق کو نئی فنی تخلیق کی صورت دینا، ایک جلوے میں ہزار جلوے دیکھنا اور دکھانا، جمالیاتی تجربے کو اپنی فکر و نظر، اپنے جذبے اور احساس سے ایک ساتھ کی ڈائی منشن پیدا کرنا، جمالیاتی تجربے کی گہرائی تک جانا اور باطن میں سفر کرتے ہوئے ان تجزیوں کو زیادہ معانی خیز بنانا اور خلق کی ہوئی شے سے زیادہ جمالیاتی طور پر لطف اندوز کرنا بلاشبہ تخلیقی عمل ہے۔ تخلیقی کرب سے صحیح تنقیدی بصیرت پیدا ہوتی ہے۔

ناقد کی شخصیت بھی تخلیقی شخصیت ہوتی ہے۔ اس کی باطنی شخصیت اور اس کے لاشعوری آرکی ٹائپس، اس کے بنیادی رجحانات کی تشکیل کرتے ہیں اور باطنی شخصیت کی تشکیل اور ترتیب، ماضی اور اس کی اعلیٰ اور اچھی روایات، انفرادی اور اجتماعی شعور اور لاشعور، معاشرہ اور ماحول، خود اس کے اپنے تخیل، احساس، حسن، وسیع مطالعہ، درون بینی اور تصورات سے ہوتی ہے۔ جب وہ تنقید کے لئے کسی موضوع کو پسند کرتا ہے تو اس میں اس کے جمالیاتی لاشعور اور شعور دونوں کو

دخل ہوتا ہے۔ تاریخ اور تہذیبی اور معاشرتی قدروں کی روح کی روشنی کو اپنے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنا اور اپنے پورے نروس سسٹم میں انہیں جذب کر لینا، تخلیق کو نئی تخلیق کی صورت دیکر سورج کو زیادہ حساس بنا دیا۔ انسانی ادراک کو وسیع کرنا اور ایک تصویر سے کئی تصویروں کا امیج پیدا کر کے ایسے ڈائی منشن ابھارتا جن کی خبر خود تصویر کے خالق کو نہیں، تخلیقی عمل ہے، فن کاری ہے وہ ترک لوک بھی ہے یعنی تحریک کار، دشتو بھی ہے یعنی محافظ اور برہما بھی ہے یعنی خالق وہ اپنے وجود میں ان تینوں کی خصوصیتوں کو ابھارتا اور جگا تہ ہے اس کی تیسری صورت، یعنی برہما کی صورت بہت کم سامنے آئی ہے اور شاید اسی وجہ سے اس بات کی سچائی پر کم سوچا گیا ہے۔

اردو ادب میں اس "ادبی تنقید" کو اہمیت دی گئی ہے جس کی بنیاد میکا کی تجزیے پر ہے، جو چند بندھے ٹکے اصول اور قوانین پر چلتی ہے جو معلومات اور مہر بندی کی ضرورت پر زور دیتی ہے، جو نظرے کو نظرے کے لئے قبول کرتی ہے جو مفہم کے حاشیوں تک بھی مشکل سے پہنچتی ہے ایسی بات نہ ہوتی تو سید احتشام حسین کو اتنی اہمیت حاصل نہیں ہوتی۔ اردو تنقید کا ارتقاء تنقیدی اصول اور نظرے تنقید کی ضرورت اور ادبی تنقید کے مسائل اور اس قسم کے دوسرے موضوعات پر جو کتابیں لکھی گئی ہیں اور جو مضامین لکھے گئے ہیں ان کا مطالعہ ان باتوں کو واضح کر دے گا۔ ناقد کی ناقذانہ صلاحیت، تخلیق صلاحیتیں ہیں۔ جب ادبی تنقید کو تخلیقی فکر اور تخلیقی عمل سے دور کر دیا گیا تو ادبی تنقید کی صورت اتنی دلچسپ اور ایسی پرکشش بن گئی کہ معلم اور پروفیسر صحافی اور ایڈیٹر اور افسانہ نگار، ریڈیو پروڈیوسر اور فلمی شعراء اکادمی کے اہل کار سیاست دان اور منسٹر سب ادیب کے ناقد بن گئے۔ پہلے

ناقد پھر کچھ اور والی بات نہیں تھی پہلے کچھ اور پھر ناقد والی بات تھی، یہی
 بیشتر ورانہ اور صحابیات، سیاسی، شاعرانہ اور ممتہ کا مزہ بدلنے والی تنقید
 اس وقت اردو تنقید کی تقدیر بنی ہوئی ہے۔ اشتراکی نقادوں نے لکنت
 کی ایسی دوا ایجاد کی کہ ہر شخص بولنے لگا۔ صاف صاف، ایک ہی جیسی باتیں
 سنائے لگا۔ یونیورسٹی کے پروفیسر نے کہا ”تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری
 کو سیاسی شعور کی روشنی دکھائے۔“ ایک منسٹر نے ایک جلسے کا افتتاح کرتے
 ہوئے یا کسی محقق ناقد کی کتاب کا دیباچہ لکھتے ہوئے فرمایا ”نقادوں کا فرض ہے
 کہ وہ شاعروں کو بتائے کہ ملک نے سیاسی طور پر کس طرح ترقی کی ہے اور کتنی
 ترقی کی ہے، بھاگڑا، انگل ڈیم سے زندگی میں کیسی تبدیلیاں آئی ہیں“ دونوں باتوں
 میں کوئی فرق نہیں ہے اور شاید آپ کو اس بات کا علم ہو کہ اردو کے ایک ناقد
 نے تعمیری ادب کی بنیاد رکھی اور ایک ”زمرہ دار“ اور ”وفادار“ ناقد کی حیثیت سے
 بھاگڑا، انگل کی اہمیت شاعروں کو سمجھائی۔ یونیورسٹیوں اور کالجوں میں معلم
 نقادوں کی تعداد جس تیزی سے بڑھ رہی ہے اس سے ادبی تنقید کے لئے خطرہ
 بڑھ گیا ہے لیکن سب سے زیادہ خطرہ تعلیم کے معیار کو ہے۔

میں یہ کہہ رہا تھا کہ اردو تنقید میں ادبی تنقید کی تخلیقی اہمیت اور اس کی
 جمالیاتی قدروں کا احساس پیدا نہیں ہوا ہے۔ میکا بنی تجزئے ہوئے ہیں، نظریوں
 کی اشاعت ہوئی ہے۔ بندھے ٹکے اصول اور فارمولے پیش ہوئے ہیں چند ضروری
 معلومات، غیر ضروری بھر پکیلے اقتباسات، ذاتی حملے، چھپر چھاڑ، حرفیانہ جذبے
 کا اظہار، احساس ناکامی کی نللاقی، سپاٹ اور بوجھل اسلوب، انتہائی شاعرانہ لفاظی،
 یہ کائنات ہے اردو تنقید کی، جس تنقید نے آرٹ کے پراسرار عمل کا تجزیہ نہ کیا
 ہو، جس نے آرٹ کی جمالیات کو پیش نہ کیا ہو، جس نے آرٹ کے ڈرائی فیشن نہ پائے

کے نقاد تعریف (APPRECIATE) کرنا نہیں چاہتے، تعریف کرنا آسان نہیں، اردو نقادوں کی تعریف تذکرہ نگاروں کے ”چم خوب“ اور مشاعروں کی واہ واہ قسم کی چیز ہے۔ تعریف کرتے ہیں تو شاعری کی اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں یا ایسی غیر ضروری باتوں کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں جن کی ضرورت نہیں ہوتی، ایسے اشعار مثال کے لئے پیش کرتے ہیں جو انتہائی سطحی اور ہلکے ہوتے ہیں اور شکایت کرتے ہیں تو ان کے لفظوں کے منہ میں کف آجاتا ہے۔ ہر لفظ ہانپتے لگتا ہے۔ تعریف کرنا آسان کام نہیں ہے، تخلیقی فن پارے کی بہتر قدروں کے شدید احساس ہی سے صحیح تعریف ہو سکتی ہے۔ تنقیدی کم فہمی کی وجہ سے تعریف کرنا بھی ادبی تنقید میں ایک مشکل کام ہوتا ہے اور نقادوں کے احساس جمال، قدروں کے احساس، مطالعہ اس کی دروں، مینہ اور ذہن اور وجدان کی روشنی کی خبر اسی لمحے مل جاتی ہے جب وہ کسی فن کار کی تعریف کرتا ہے۔

جدید اردو تنقید میں ”تعریف“ اور ”شکایت“ دونوں کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، سید احتشام حسین، علی سردار جعفری، عبادت بریلوی، ممتاز حسین، آل احمد، سرور، کلیم الدین احمد، اختر انصاری، خلیل الرحمان اعظمی، شمس الرحمان فاروقی اور وحید اختر کے مضامین اور ریلوے میں بہت سی مثالیں موجود ہیں، انہیں تنقید کا نام دینا غلط ہے، مغربی نقادوں میں تعریف کرنے کی بڑی اچھی صلاحیتیں ہیں لیکن کچھ کئی برسوں سے یہ محسوس ہو رہا ہے کہ وہ بھی ادبی تنقید کو باری گری سمجھے ہوئے ہیں۔ اگرچہ نئی حسیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی عمدہ کوشش ہوئی ہے، اس کے باوجود ابھی بھیدوں اور رسالوں میں ایسے مقالے اور مضامین شائع ہو رہے ہیں جن کے متعلق یہ کہتا شاید درست ہے کہ یہ نقاد قاری کو فریب میں مبتلا کر رہے ہیں اور ساتھ ہی وہ شعرا اور ناول نگار

بھی غلط فہمی کے شکار ہو رہے ہیں جن کے متعلق یہ مضامین لکھے جا رہے ہیں جس طرح ہم اردو والے سوچے سمجھے بغیر ”عظیم“ ”اسم“ ”بڑا“ ”روایت“ ”سنگ میل“ وغیرہ کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اسی طرح بعض مغربی نقاد بھی کرنے لگے ہیں جس طرح ہم نے موضوعات کو ادبی اور جمالیاتی قدروں پر تادی کر رکھا ہے یعنی جنسیات اور انسانی مسائل وغیرہ جیسے موضوعات اور مضامین اسی طرح بعض اچھے مغربی محرمیوں میں ناقد اور تنقید نگاروں نے ہادی کر رکھا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ برصغیر ہندوپاک کے نقاد کے سامن ولیتہ میں جلدی شریک ہونے والے ہیں۔ انگریزی اور امریکی تنقید نگاری کی یہ صورت دیکھ کر حیران تھے کہ فرانس سے بھی اسی قسم کی خبریں آنے لگیں۔ یورپ اور امریکہ کے ایسے سوچنے والوں کے یہاں شعر فہمی، شاعر فہمی، اسلوب شناسی اور تنقید فہمی کا یہ عالم دیکھ کر حیرت ہو رہی ہے۔ آرٹ اور شاعری کی خارجی اور داخلی فصاحت کی پہچان ان نقادوں کے لئے مشکل ہے جو موضوعات کے متعلق جانکاری کے لئے تخلیقات کا مطالعہ کرتے اور انہیں اہمیت دیتے ہوئے ہتھوں کی تخلیقی صورتوں اور داخلی اور خارجی فصاؤں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔

(۲)

ادبی تنقید کی تاریخ اور اس کے ارتقاء اور اٹھارویں صدی سے بیسویں صدی تک کے بنیادی انتقادی رجحانات پر یورپی اور امریکی تاریخ نویسوں اور محققوں اور نقادوں کے مضامین اور ان کی کتابوں کا مطالعہ کیا جائے تو بنیادی رجحانات کا ذکر کم و بیش ایک جیسے ملے گا۔ ان رجحانات سے ادبی تنقید کی رفتار اور اس کی جہتوں کو سمجھنے میں مدد ملے گی، اردو تنقید میں بھی یہ رجحانات نمود ہیں۔

۱۔ حقیقت پسندانہ، مارکسی اور اشتراکی رجحان اور مارکسی تنقید۔

۲۔ نفسیاتی رجحانات اور نفسیاتی تنقید۔

۳۔ لسانیاتی تنقید۔

۴۔ مہتمی تنقید

۵۔ اساطیری تنقید۔

۶۔ وجودی رجحانات اور نئی فلسفیانہ تنقید۔

یہ سب رجحانات انتقادات میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ جو حضرات ان رجحانات کے پیش نظر مستقل دبستانوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ ایک رجحان کے بنیادی بن جانے سے کوئی دبستان وجود میں نہیں آ جاتا اور نہ اس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ دوسرے رجحانات دور ہو جاتے ہیں یا ان فکری تحریکوں سے پیدا شدہ رجحانات اس ناقد کے لئے کوئی اہمیت نہیں رکھتے جو ایک فکری رجحان کو اپنے ذہن اور شعور سے اپنے مزاج کے مطابق ہم آہنگ اور جذب کر چکا ہے۔ ادب اور تنقید میں ایسا نہیں ہوتا اور شاید یہی وجہ ہے کہ اردو ادب کی جو تاریخیں لکھی گئی ہیں، جن میں ادب کو تاریخی ادوار اور دبستانوں میں تقسیم کیا گیا ہے، ادب کی تاریخیں کم ہیں۔ چونکہ اردو ادب میں ادبی اور شعری تجربوں کے پُر اسرار سفر اور رجحانات کا صحیح مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ اس لئے ایسی سوچ پیدا ہو گئی ہے۔ اردو ادب میں مشکل سے چند لوگوں کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان میں تنقید لکھنے اور تخلیقی تنقید نگاری کی بہتر صلاحیتیں ہیں۔ ایسی صورت میں دبستانوں کی نشان دہی غلط ہے۔ ترقی پسندوں کو مارکسی فکر نے ایک بہتر اور وقت کا ایک بہت ہی بہتر رجحان دیا تھا جسے ان لوگوں نے ختم کر کے رکھ دیا، کبھی آپ نے سوچا کہ مجنون گورکھ پوری کے ”ادب اور زندگی“ اور ”تنقیدی حاشیے“ کے مضامین میں بنیادی رجحان کا اتنا فرق کیوں ہے

ایک کٹر مارکسی ایک روحانی اور تاثراتی نقاد نظر آتا ہے۔ بعد کی تحریروں میں مارکسی رجحان کی کبھی کبھی کوئی خبر مل جاتی ہے۔ ممتاز حسین کے تنقیدی نظریات کا یہ حشر کیوں ہوا؟ عزیز احمد ایک بیک کیوں بدل گئے؟ اشتراکی نقادوں نے عملی تنقید کی طرف توجہ کیوں نہ دی اور جب توجہ دی تو سماجی پس منظر میں خود بھی اٹھے اور فن کار کو بھی الجھا دیا۔ اس سلسلے میں وہ اردو تنقید میں کوئی ڈائی منشن کیوں پیدا نہ کر سکے؟ ایک نثری پسند رجحان پیدا ہوا تھا لیکن اس پورے عہد میں کوئی ایسی شخصیت نہیں تھی جو اس رجحان کو جذب کر کے اپنے احساس و شعور سے ہم آہنگ کر کے، ادبی تنقید میں ایک نئی جست پیدا کرتا، رجحان اور نظریے کے ہاتھ آ جانے سے تنقید تخلیق کا درجہ نہیں پاتی اس کے لئے اور باتوں کے علاوہ شاعر نہی، شاعر فہمی، اسلوب شناسی اور تنقید فہمی ضروری ہے، یہ خصوصیات اس دور میں نہیں ملتی ہیں، اردو تنقید میں مارکسی رجحان پیدا ہوتے ہی ختم ہو گیا۔ میں یہ کہہ رہا تھا کہ اردو تنقید میں رجحانات کے بیش نظر دبستانوں کی تقسیم مناسب نہیں ہے۔ ایک نقاد اپنے ایک بنیادی رجحان میں دوسرے کئی رجحانات کی روشنی جذب کرتا ہے۔ اسی طرح جس طرح کوئی بھی تخلیقی فن کار کرتا ہے۔ بنیادی مارکسی رجحان کے ساتھ نفسیات کی روشنی بھی لی جاسکتی ہے، بھٹی اور لسانیا کی تنقید بھی کی جاسکتی ہے، وجودی رجحان کے کچھ اہم اور ٹھوس نقوش بھی لئے جاسکتے ہیں۔ یہ سیاست میں ہے کہ کانگریس کا مینی فیسٹو کمیونسٹ پارٹی مارکسٹ کا مینی فیسٹو نہیں ہو سکتا، یہاں مینی فیسٹو کی بات بھی نہیں ہے اور نہ کوئی مصلحت ہے، بات علم اور مطالعے کی ہے، تخلیقی عمل کی ہے، جمالیاتی قدروں کی ہے۔

انیسویں صدی کی حقیقت پسند تنقید نے مارکسی تنقید کی صورت اختیار کر

لی اس لئے کہ ایک مادی نظریہ حاصل ہوا تھا اور فکر کی اس نئی روشنی سے آدمی
 کی تاریخ، مادوں کی کشمکش، نظام زندگی کے اقتصاد اور اقتصاد میں اور ارتقائی عمل کے
 اسرار و رموز سے آگاہی ہوئی تھی، جرمنی کے مشہور نقاد فریڈر ہیرنگ - FRANZ
 MEHRING (۱۸۴۶ء - ۱۹۱۶ء) نے اس تنقید کو پسند کیا اور اس علم
 کی روشنی میں بہت ہی عمدہ تنقید لکھی۔ روس کے پلخونوف (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۸ء)
 نے روسی تنقید میں مارکسی تنقید کی بنیاد رکھی اور اس تنقید کی قدر و قیمت کا
 گہرا احساس دلانے ہوئے چند نہایت ہی عمدہ تنقیدی مقالے لکھے ان دونوں
 نقادوں نے مارکسی فکر کو ایک علم کی حیثیت سے قبول کیا اور اس علم سے اپنی
 تنقید میں اسی طرح فائدہ اٹھایا جس طرح دوسرے علوم سے ناقد فائدہ اٹھاتے
 ہیں۔ اُس وقت تک اشتراکی تنقید نے ”احکامات“ جاری نہیں کئے تھے
 ان دونوں نقادوں نے مارکسی تنقید کی روشنی ضرور حاصل کی لیکن کبھی ادب کی
 آزادی کے خلاف کچھ نہیں کیا، ادب کی آزادی کے قابل ہے۔ ان دونوں کے
 یہاں جمالیاتی قدروں کے تعین کا سوال فالص ادبی سوال ہے۔ ۱۹۳۰ء سے
 ادبی تنقید کا یہ رجحان پس منظر میں چلا جاتا ہے اور اس رجحان سے ادبی تنقید
 میں جو ڈائی منشن پیدا ہوا تھا، وہ اپنا جلوہ اب بھی دکھا رہا ہے۔ لیکن اس
 جلوے کی طرف ۱۹۳۰ء سے کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے، لہذا اس ڈائی منشن کی
 اہمیت ۱۹۳۰ء کے بعد ابھی تک نہیں ہو سکی ہے، ادبی تنقید کے اصولوں کے
 معاملے میں اور عملی تنقید میں اس اہم ڈائی منشن سے بہت ہی کم روشنی ملی گئی
 ہے ۱۹۳۰ء میں پہلی بار ادب اور فنون لطیفہ کے کچھ اصول بنائے گئے سوشلسٹ
 حقیقت نگاری کے نام پر فارچی قدروں کو سب کچھ سمجھا گیا۔ آرٹ کی داخلی
 فطرت کا ذکر کیا تو ذکر کرنے والوں کو ”بورژوا“ کہہ دیا گیا۔ روحانیت کی بات

آئی تو اسے غرا لیں اور زندگی سے گریز کرتے والوں کا فلسفہ کہا گیا۔ اساطیر
 تصوف اور ماضی کے تمام فلسفے رد کر دئے گئے، اسلوب اور ہیئت کو موضوع
 اور خیال کے مقابلے میں ثانوی درجہ دیا گیا۔ سوسائٹی اور سماج کی تصویر کشی اور
 عکاسی کو آرٹ کا مقصد قرار دیا گیا۔ تمام نفسیاتی حقائق، جمالی عمل اور ردِ عمل
 تخلیق کے تمام پیرامیٹر عملِ ادب کے داخلی کردارِ حسن اور فطرت کے تمام نظریوں
 کو دفن کر دینے کی کوشش ہوئی، لکھنے والا، فن کار، سوشلسٹ حقیقت نگار کہا گیا
 اور سوشلزم، کمیونزم پارٹی سپرٹ اور پارٹی لائن کو بڑھاتے اور پھیلانے والا بتایا
 گیا یعنی صرف حقیقت نگاری اس کا کام نہیں رہا بلکہ اس پر پارٹی لائن اور سوشلزم
 کو بڑھانے کی ذمہ داری بھی عائد کی گئی۔ کرشن چندر آج بھی یہ رٹ ہے ہیں، اور
 جلدیریت اور نئی حسیت کو سمجھے بغیر پارٹی لائن کے اصولوں کے مطابق ان پر مضامین
 لکھ رہے ہیں (مخفوں میں ان کے دو مضامین سن چکا ہوں) ۱۹۷۲ء سے اردو
 ادب میں بھی یہ تحریک شروع ہو گئی، ثنائی اور افسانے کی طرح تنقید بھی رسوا
 ہو گئی۔ اختر حسین رائے پوری اور سجاد ظہیر نے سوشلسٹ حقیقت نگاری اور اشتراکی
 تنقید کے نام پر بہت نسکتی شروع کر دی۔ ”حقیقت“ (REALISM) کا
 ایک میکاکی تصور پیدا ہوا جو جنون کو رکھ پوری کے ذریعہ اختتام حسین کے ہاتھ
 آیا اور انہوں نے مارکسی تنقید کے اس ڈرائی منشن کو ختم کر دیا جسے میں نے جلوہ
 کہا ہے۔ اختتام حسین نے بڑے اطمینان سے ایک پوری نسل کے نقادوں کو
 گمراہ کیا۔ صرف یہی نہیں، حقیقت اور حقیقت پسندی کے اس محدود تصور کے
 سہارے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اب بھی اقبال، غالب، میر، پریم چند اور
 دوسرے فن کاروں کو پڑھایا جا رہا ہے۔ یونیورسٹی کے پڑچوں کو دیکھ کر اس بات
 کا اندازہ ہوتا ہے کہ طلباء اور نئی نسل کی سوچ پر اس تنقیدی کم فہمی نے کیسی مہر

لگائی ہے۔ اشتراک انفاذوں نے چند فارمولے اور قاعدے وضع کئے، کچھ موٹے
 موٹے اصول بنائے، میر کو قنوطی کہا، بیگور کو قراری، پریم چند کو گاندھی وادی
 اقبال کو فاشسٹ حیات اللہ انصاری کو بیسلسٹ، احمد عباس کو گاندھی وادی
 یہ انداز وہی تھا جس انداز سے ایلٹ کو یورٹروا، برنڈ شاہ کو فیسٹ، ایڈمنڈ ولسن
 کو فرائیڈ بن آئی۔ اے۔ پیرٹس کو ہیجانی کینتھ بروک کو فریسی کہا گیا تھا۔
 بات اسی حد تک رہتی تو ہم اسے تنقید کی تاریخ کا ایک واقعہ سمجھ کر ایک باب
 ختم کر لیتے، حقیقت یہ ہے کہ اس نظریے اور خیال نے آنے والی نسلوں کو متاثر
 کیا۔ کچھ اس طور پر کہ ان کی اپنی سوچ محدود ہو کر رہ گئی، میر نے نزدیک ادبی
 تنقید مارکسی، اشتراک، ہیستی نفسیاتی اور سائیکی نہیں ہوتی وہ صرف ادبی
 تنقید ہوتی ہے، وہ مختلف علوم کی روشنی لیتی ہے اسی طرح کوئی فن کار نظریاتی
 طور پر جیسا بھی ہو، اس کے فن میں اس کے نظریے کی روشنی بھی ہو، لیکن اس
 کا فن نظریاتی نہیں ہوتا۔ پریم چند کی یہ خوش نصیبی یا بد نصیبی نہیں ہے۔ کہ وہ
 گاندھی ازم سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ اقبال کی عظمت یا استی کی دلیل یہ نہیں
 ہے کہ انہوں نے اسلام یا بین اسلامزم کی سچائیوں کو دل میں جگہ دی تھی —
 میں یہ کہہ رہا تھا کہ ایسی ادبی تنقید سے مارکسی خیالات کی بخشی ہوئی سچائی ہم سے دور
 ہو گئی، نئی نسل کے نقادوں نے ان ہی نظریوں، فارمولوں اور قاعدوں اور اصولوں
 کی روشنی میں کلاسیکی اور جدید فن کاروں کا تجزیہ شروع کیا۔ تحقیق نے بھی ان ہی
 اصولوں کو اپنایا۔ اُردو تحقیق بھی اس انداز نظر سے متاثر ہوئی۔ ہمیں معلوم ہے کہ
 جب تک تنقیدی معیار بلند نہیں ہوتا تحقیقی معیار بلند نہیں ہو سکتا۔ چونکہ اُردو تنقید
 کا معیار پست تھا اس لئے تحقیق کا معیار بھی پست تھا۔ مرجائیت اور قنوطیت
 کے اصول معین کر کے ایک شاعر کو بڑا اور دوسرے کو کمتر رکھے کا شاعر کہا گیا۔

صوفیانہ خیالات اور تجربات پر سخت تنقید کی گئی، تصوف کی رومانیت کو نظر انداز کر دیا گیا۔ رومانیت اور جمالیاتی اقدار کو سمجھنے کی کوئی کوشش نہیں ہوئی، انفرادیت اور شخصیت اور انفرادی رجحانات کے تمام پیکر توڑ دئے گئے، درمیان میں نفسیات کا علم آیا تو اسے مرہق کہہ کر ہسپتال بھیج دیا گیا، روٹی، اقتصادیات، سماج، سوسائٹی، عکاسی، تصویر کشی، رہنمائی، ہر طرف یہی آواز سنائی دینے لگی۔ درمیان میں کلیم الدین احمد آئے۔ کلیم صاحب کے پاس غور و فکر کے لئے کافی مواد موجود تھا لیکن وہ بھی انتہا پسند تھے، انہوں نے ترقی پسند تنقید اور ترقی پسند شاعری کی خبر لی۔ ان کا جو حشر ہوا۔ ہمیں معلوم ہے۔ سویت روس میں عصری ماحول کی عکاسی، تنقید اور اس ماحول میں سانس لینے والوں کی رہنمائی تنقید کا تقاضا اور مطالبہ بن گئیں۔ ادیب اور شاعر کو اشتراکی حقیقت نگار ہونا چاہیئے، اس کا مقصد اشتراکیت کو پھیلانا ہے۔ اور چونکہ ”پارٹی اسپرٹ“ کے بغیر وہ ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا، اس لئے اسے کمیونسٹ پارٹی کے سائے میں رہنا چاہیئے، پارٹی لائن اختیار کر کے اسے عملی زندگی میں سیاسی کارکنوں کی طرح حصہ لینا چاہیئے اس کے بغیر وہ عوام کے قریب کس طرح آسکتا ہے، عوام سے دُور رہ کر وہ تخلیق کس طرح کر سکتا ہے جب روس اور چین میں شدید اختلافات پیدا ہوئے تو ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی بھی دو حصوں میں بٹ گئی، اردو کے نقاد بھی دو حصوں میں بٹ گئے ہیں کچھ لوگوں کے نکسلی اور چینی خیالات اور نظریات کی ہمیں خبر ہے۔

اردو کی ادبی تنقید کو مارکسزم نے جو روشنی عطا کی تھی اس کا برعکس حشر ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۳۷ء کے بعد اتنے برسوں میں اردو تنقید میں اس نظام فکر سے جو ڈائیمنشن پیدا ہوتا وہ پیدا نہیں ہو سکا ہے۔

مارکسزم میرے نزدیک ادبی نقطہ نظر سے علم کا ایک روشن میدان ہے

اس علم نے ہمیں بہت کچھ دیلے۔ ادبی تنقید بھی اس سے متاثر ہوئی ہے، مارکسی تنقید میں ادیب کے داخلی کردار کے ختم ہو جانے کا کوئی سوال نہیں ہے، جمالیاتی اقدار اور تخلیق کے داخلی عمل سے مارکسی تنقید انکار نہیں کرتی۔ مارکسی تنقید کی اصطلاح میرے نزدیک اسی طرح غیر مناسب ہے جس طرح نفسیاتی تنقید یا سائیکی تنقید وغیرہ کی اصطلاحیں۔ اس کے باوجود بات کو واضح کرنے کے لئے میں اس مضمون میں اس اصطلاح کو استعمال کر رہا ہوں۔ وہ ادبی تنقید جو مارکسزم سے متاثر ہوئی ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کرتی کہ ادب میں کرداروں اور پیکروں علامتوں اور انسان کے احساسات اور جذبات کی اہمیت زیادہ ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد روسی اشتراکی تنقید نے مارکسی تنقید کی وسعتوں اور گہرائیوں کو نظر انداز کر دیا اور حد سے زیادہ ”قومی“ اور ”ریاستی“ ادبی تنقید بن گئی، جب تنقید کا یہ پتھر پڑا، تو ادب کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ ایسی قومی اور ریاستی تنقید نے دوسرے ملکوں کے نقادوں کو متاثر کیا اور ادبی تنقید کا ایک ”بین الاقوامی“ نظریہ پیدا ہوا۔ بین الاقوامی اصول تنقید سے مراد یہ ہے کہ روس اور ہندوستان، چین اور کوریا، ویت نام، انگلستان، فرانس، جرمنی اور امریکہ کے اشتراکی ادیبوں اور نقادوں کا ”فکری رشتہ“ ہی ”بین الاقوامیت“ ہے۔ فرانس، جرمنی، انگلستان، امریکہ اور ہندوستان اور پاکستان میں جو دوسرے تنقیدی خیالات اور نظریات ہیں ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلڈ، ولسن، ٹریلنگ، رین سم، ریچرڈس، ولیم امپسن، ہربرٹ ریڈ اور دوسرے نقاد اور جمالیات پر سوچنے والے فن کاروں کے خیالات پر سخت تنقید کی گئی۔

ہندوستان میں نہیں بلکہ باہر مارکسی تنقید کی جمالیات کو سمجھنے والے اور اس علم سے روشنی حاصل کرنے والے پیدا ہوئے اور دراصل ان ہی نقادوں نے

اسے ادبی تنقید کا ایک ڈائی منشن بتایا ہے۔ امریکہ کے مشہور ناقد ہرنارڈ اسمتھ نے یہ کام کیا اور اپنی ادبی تنقید سے ایک پوری نسل کو تاثر لیا۔ ان کی مشہور کتاب ہے (FORCES IN AMERICAN CONTRIES) جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔ اس اہم کارنامے کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ انگلستان کے کرسٹوفر کاڈول کی کتاب ILLUSION & REALITY جو ۱۹۳۷ء میں پہلی بار شائع ہوئی ادبی تنقید کے اس ڈائی منشن کو کئی طرح سے اُجاگر کرتا ہے۔ کاڈول انتہا پسند بھی ہے، اس کی انتہا پسندی STUDIES IN A DYING CULTURE اور FUTURE STUDIES IN A DYING CULTURE میں زیادہ نمایاں ہے۔ ہنگری کے مشہور ناقد جارج لوکاسک نے جرمنی زبان میں بہت سے عمدہ مقالے اور کتابیں لکھی ہیں۔ بعض کے ترجمے ہو چکے ہیں ”گیٹے اور اس کا عہد“ (۱۹۵۷ء) اور ”تاریخی ناول“ (۱۹۵۵ء) اس کی عمدہ کتابیں ہیں۔ وہ ہینگل اور مارکس کا سچا عاشق نظر آتا ہے اور معلموں کی فکر و نظر کا زبردست قدر دال ہے۔ مارکسی فلسفے کو قبول کرتا ہے لیکن ادب اور فن کی بنیادی قدروں کی ادبیت اور حسن اور تخلیقی عمل کی حقیقت کو سمجھنے کے لئے۔

میرے نزدیک مارکسی تنقید ادب اور نظام پیداوار کے میکانیکی رشتے کو پیش نہیں کرتی۔ مارکسی تنقید نے محنت (LABOUR) اور جمالیاتی فکر اور روحانی عمل کے رشتے پر غور کیا ہے، رقص اور نغموں کی تخلیق اور وجود کا تجزیہ کیا ہے، قدیم سماجی زندگی اور قدیم سماجی نظام کا مطالعہ کرتے ہوئے آرٹ کی تخلیق کے رموز و اسرار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور فکر کو سائنسی بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ قبائلی زندگی کا مطالعہ کرتے ہوئے قدیم آرٹ اور اس کی روایات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ آرٹ کو سماجی زندگی کے ارتقاء کے

پس منظر میں دیکھا ہے۔ مارکسی تنقید ماضی کی اعلیٰ اور عمدہ قدروں کا احترام کرتی ہے اور روایات کے تسلسل میں ان قدروں کو پہچاننے کی کوشش کرتی ہے۔ جایگزینی اور سرمایہ داری نے بھی اچھے ادب کی تخلیق کی ہے۔ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے ضروری نہیں کہ سماج کی معاشی سطح بلند ہو۔ مارکسی تنقید یہ نہیں سمجھتی کہ ماحول یا سماج میں جس رفتار سے ترقی ہوتی ہے، تبدیلی آتی ہے، نشیب و فراز آتے ہیں اور جس سرعت سے قدریں بدلتی ہیں۔ ادب اور آرٹ میں بھی اسی رفتار سے ترقی اور تبدیلی ہوتی ہے۔ سماج کے انقلاب کو بھی ادب اپنے طور پر آہستہ آہستہ قبول کرتا ہے اور داخلی قدروں میں آہستہ آہستہ تبدیلی آتی ہے۔ مارکسی تنقید نے مادہ کی برتری کا احساس دلا کر ادبی افکار کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے، کوئی مادی فکر ادب کو براہ راست متاثر نہیں کرتی۔ معاشیات یا کسی مادی فکر کا اثر پہلے سیاست اور عمرات، تاریخ اور فلسفے پر ہوتا ہے اور پھر ان کے باہمی عمل سے آرٹ متاثر ہوتا ہے، مارکسی تنقید نے تجربے کا شعور دیا ہے، سیاسی شعور، طبقاتی کشمکش اور قدروں کے تصادم اور ان کی رفتار کا احساس دیا ہے ان سے جذباتی زندگی اور انفرادیت اور معاشرتی ایمانات کے تعلق کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، مارکسی جمالیات سے ماضی کی خوب صورت اور اعلیٰ قدروں کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ قدیم تہذیبی درتے کی اہمیت کا احساس بڑھایا جاسکتا ہے۔

مارکسی خیالات سے ادبی تنقید میں جو ڈائی مشن پیدا ہو سکتا تھا اور کچھ ملکوں میں وہاں کے نقادوں نے پیدا کیا ہے۔ اردو میں موجود نہیں ہے۔ اردو ادب کی تاریخ کے ایک نہایت ہی اہم دور میں ادبی تنقید پیدا نہیں ہوئی، سوچ کی قوتوں کی تربیت نہیں ہو سکی۔ یہ قوتیں احساس اور زرخیز نثر بن سکیں۔ مفاہیم

کے باطن میں نہ جاسکے، معمولی خبروں تک پہنچنے، نظر کے تجربے کا فقدان رہا، ایک اہم دور اور اس دور کے اہم لمحات ہم سے دور ہو گئے۔ ”حقیقت“ ”زندگی“ ”فن“ ”آرٹ“ ”انقلاب“ ”خارجیت“ ”ماحول“ ”معاشرہ“ ”حذبات“ ”تصادم نفسیات“ ”اجتماعیت“ ”انفرادیت“ ”نابینہ حقیقت“ ان کے نہایت ہی سکرٹے ہوئے محدود اور مر جھلے ہوئے لقورات ملے۔ میر، غالب، اقبال، انیس، اردو غزل، اردو داستان، اردو افسانہ، اردو ناول، جمالیات، روایتیت۔ ان فن کاروں اور ان موضوعات کا ایک بھی ناقد پیدا نہیں ہوا۔ ”میں کس طرح کہوں کہ اس تنقید سے اردو تنقید آگے بڑھی ہے، یا ایک یا ایک سے زیادہ ڈائی منشن پیدا ہوئے ہیں۔ اس تنقید کے انام سید احتشام حسین ہیں، ایک جگہ فرماتے ہیں:-

”غالب کے یہاں تصادف ہے لیکن ایسا فلسفہ جو تصادف سے خالی ہو محض غیر طبعاتی اشتراکی نظام میں جنم لے سکتا ہے۔“
(تنقید از عمل تنقید۔ ص ۱۰۶)

دوسری جگہ فرماتے ہیں:-

”اقبال کے فلسفہ میں یقیناً تصادف ہے۔ ان کے طوفان بدوش خیالات ہماری رگوں میں خون کی گردش تیز کر دیتے ہیں لیکن عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے۔“

(تنقید از عمل تنقید۔ ص ۱۴۰)

غالب اور اقبال دونوں کے یہاں تصادف ہے۔ غالب کو اس لئے معاف کیا کہ وہ ”غیر طبعاتی اشتراکی نظام“ میں پیدا نہیں ہوئے اور اقبال کو اس لئے معاف نہ کیا کہ وہ ”عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے“ اقبال کو عوام پر اعتبار نہیں اور اقبال کے اشلے انسانوں کی مدد کم کر سکتے ہیں۔ یہ احتشام صاحب کے خیالات ہیں

شعری بھی کا عالم بھی دیکھئے جب احتشام صاحب کی نظر اقبال کے اس شعر پر پڑتی ہے :-

زمام کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا

طریق کوہ کن میں بھی وہی چلے ہیں پرورداری

تو کہتے ہیں۔ ”جب طبقات کے تعلقات پیداوار سے تقسیم کے طریقے بدل جائیں گے، خیال ہے کہ طبقے کا وجود ہی نہ رہے گا۔ ایسی حالت میں پرورداری عیلول کی کیا ضرورت باقی رہ جائے گی۔“ میرا خیال ہے کہ یہ ادیب کی باتیں نہیں ہیں۔ احتشام حسین اقبال کے ایک نہایت ہی خوب صورت شعر کی تشریح کرتے ہیں :-

شعر ہے :- روزِ حساب پیش ہو جب مراد دفترِ عمل

آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

کہتے ہیں۔ ”کبھی کبھی اقبال بھی روزِ حساب اپنے دفترِ عمل میں کمزوریوں کا خیال کر کے کچھ اپنے ذمہ لینا چاہتے ہیں اور کچھ خدا کے نوٹے کر دینا چاہتے ہیں۔“ اس سے پہلے کوئی بات ہے اور نہ اس کے بعد۔ اتنا وقت نہیں ہے کہ اشتراکی نقادوں کے ایسے حالات کو پیش کروں۔ یہ تنقید عمل تنقید کہی جاتی ہے، اسی ادبی تنقید نے اتنے اہم دور میں ادبی تنقید کی قدروں کو پیدا ہونے نہیں دیا، ۱۹۳۶ء سے ۱۹۶۵ء تک یعنی ۲۹ برس تک یہ نظریہ حاوی رہا ہے۔ اور یہ عرصہ معلوم نہیں کتنے تجزیوں کا عرصہ تھا۔ اس ادبی تنقید نے بہت سے فن کاروں کی تخلیقی صلاحیتوں کو داب کر رکھ دیا، یہ ایک علیحدہ المیہ داستان ہے۔

اس زمانے میں تاثراتی اور رومانی نقادوں کے خیالات اور تجزیے کچھ تو اشتراکیوں کی دیر سے اتنے دیے ہوئے ہیں کہ مشکل سے چند نقادوں کے رجحانات پر گفتگو ہو سکتی ہے اور کچھ ان میں خود اتنا دم خم نہیں ہے کہ ان سے اردو تنقید میں کوئی اہم ڈاکیمنٹ پیدا ہو۔ ایک معمولی سا پہلو ضرور پیدا ہوا۔ ان نقادوں کا

مطالعہ وسیع اور گہرا نہیں تھا۔ روایتی تنقید کے اثرات گہرے تھے۔ دانشور بیڑ جیسی باتیں بھی نہیں تھیں، بنیادی طور پر لوگ شاعر اور افسانہ نگار تھے۔ آسکر وائیڈ اور ٹیگور کے اسالیب کو کئی ذرائع سے شعوری اور غیر شعوری طور پر قبول کیا تھا اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لیا تھا۔

تذکروں میں تنقید کا احساس بھی تھا اور تاثراتی تنقید کی بہت سی باریکیاں بھی تھیں، معانی، بیان اور دیرِ علم سے اردو کے قدیم ناقد آگاہ تھے۔ علم معانی کے مسائل اور فصاحت اور بلاغت، ایجاد اور مسادرات، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تحسین و ترئیں کی باتیں کرتے تھے اور ان سے بخوبی واقف تھے۔ ذہن صافی، گفتار استوار، یاد و کلام، شیریں کلامی، معنی پروری اور ایسی کئی ترکیبوں سے معانی خیز باتیں کرتے تھے، محمد حسین آزاد، حالی اور مولانا شبلی نے روایات کی تجدید کی اور انہیں آگے بڑھایا، تخیل اور محاکات پر اپنے اپنے خیال کے مطابق بحث کی ہے۔ مغربی خیالات کی روشنی آگئی تھی لیکن ان بزرگوں کی پنج روز تک نہیں ہو سکی تھی، عربی کے ذریعہ چند یورپی خیالات کو پایا تھا اور وہ بھی اہم نہ تھے۔ حالی نے شاعری اور زندگی کے رشتے پر گفتگو کر کے پہلی بار ایک ساتھ کی سیائیوں کی طرف اشارہ کیا۔ مقدمہ شعر و شاعری اردو تنقید کا پہلا صحیفہ ہو سکتا ہے لیکن حالی اس کے باوجود اردو کے بڑے ناقد نہیں ہیں۔ ان کے حاوی اخلاقی نقطہ نظر نے غالب کی زندگی اور شخصیت کے بہت سے پہلوؤں کو چھپا دیا۔ مولوی عبدالحق، حبیب الرحمن خان شیروانی، سید سلیمان ندوی، عبد الماجد دریا آبادی، مہدی افادی وغیرہ کے نام اردو تنقید کی تاریخ میں رہیں گے، ان بزرگوں کی وجہ سے تنقیدی اسالیب میں سنجیدگی اور متانت آئی ہے۔ بجنوری، عظمت اللہ خان اور پروفیسر کلیم الدین احمد نے مغربی تنقید کی روشنی عطا کی ہے۔ اس کی تاریخی اور ادبی اہمیت ہے۔ بجنوری کی

تنقید تخلیقی رنگ موجود ہے۔ فراق اور محنت اور فیض احمد فیض کے مضامین میں تاثراتی اور رومانی تنقید اور مارکسی اور اشتراکی تنقید دونوں کے اثرات ملتے ہیں۔ فراق زیادہ ذہین اور تہذیبی شخصیت کے مالک ہیں انہوں نے ادبی تنقید کی طرف بہت کم توجہ دی ہے۔ ان کے مضامین تخلیقی تنقید کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کے محکمہ سید بے دل میں اتر جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کی طرح فراق کی سوچ اردو کے بہت سے نقادوں کے مقابلے میں زیادہ آزاد ہے۔ اس کے باوجود ان کی کتاب ”اردو کی عشقیہ شاعری“ سے اردو تنقید میں کوئی نیا پہلو یا کوئی نئی حیت پیدا ہوتی۔ تاثریت اور رومانیت، جمالیات اور جمالیاتی مسرت اور ایسے موضوعات پر بحث نہیں ہوئی۔ نظریاتی مباحث نہیں ہوئے، کچھ سوال سامنے آئے تو رومانی دیکھ گئے۔ کچھ ایسے تھے جن کا مطالعہ وسیع نہ تھا، ”سچی بصیرت کی کمی دہاں بھی تھی اور کچھ ایسے تھے جو بحث کرتے ہوئے غیر ضروری باتوں میں الجھ جاتے تھے۔ ”ادبی دنیا“ لاہور کے سحر باقی مطالعے، ادب لطیف کے سوال نامے، ساتی کی جھلکیاں، اذکار کے ادبی مسائل، سوغات شاہراہ اور چند دوسرے رسالوں کے مضامین سے سنجیدہ مباحث کی ابتدا ہوتی ہے، ادبی اور جمالیاتی قدروں کا احساس بڑھا ہے۔ مغربی تنقید اور مغرب کی ادبی اور فکری تحریکوں کا علم ہوتا ہے۔ اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات اس طرح زیادہ گہرے ہوتے ہیں۔

پروفیسر ال احمد سرور اپنے ہم عصر نقادوں سے بلند نہیں تھے تو چھوٹے بھی نہیں تھے۔ انہوں نے ترقی پسندوں کی انتہا پسندی کو بھانپ لیا تھا، دینی دینی زبان میں وہ ادبی تنقید اور عمل تنقید کی اہمیت کو سمجھاتے بھی رہے لیکن کھل کر سامنے نہیں آئے اپنے عہد میں وہ اسی مصلحت پسندی کا ویر سے قد آور دانشور بن سکے۔ کاش انہوں نے اُس زمانے میں ادبی تنقید پر دم کر کوئی مستقل کام کیا ہوتا۔ ان کے اسلوب

میں تخلیقی ذہن کا جو عکس ملتا ہے۔ اس سے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ان کے مضامین کے مجموعے شائع ہوئے۔ ان میں کام کی باتیں زیادہ ہیں، کہیں کہیں فکر کی روشنی تیرے ادھر چند برسوں سے انہوں نے سیمار وغیرہ میں کھل کر کچھ کہتا شروع کیا ہے اس کے باوجود نئی نسل کے سوچنے والوں کے ذہن میں ان کا کوئی امیج نہیں بن سکا ہے۔ ان کے خیالات اور ان کے اسلوب میں جو باطنی رشتہ ہے۔ اس کی اہمیت ہے، ان کا مطالعہ وسیع ہے، وہ سوچ میں آزاد ہیں، فکر میں کٹر نہیں ہے، نئے تجزیوں اور نئی ادبی اور فکری تحریکوں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم انہیں بھی اردو کا ممتاز ناقد نہیں کہہ سکتے۔ سرور صاحب کے علاوہ میراجی، حسن عسکری، خورشید الاسلام، عابد علی عابد، ممتاز شیریں، ریاض احمد، مجتبیٰ حسین، وزیر آغا، منظر علی سید، خلیل الرحمان اعظمی، سلیم احمد، رفیق احمد، ن۔ م۔ راشد، ڈاکٹر سید عبداللہ، سجاد باقر رضوی، انتظار حسین، اسلوب احمد انصاری، عابد حسن ملتو، گوپی چند نازنگ، شمس الرحمان فاروقی، وحید اختر اور محمود ہاشمی اور دوسرے کئی نقادوں نے عمدہ تنقیدی مقالے لکھے ہیں، مستقل موضوعات پر کتابیں لکھی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی تنقید جو اندھیرے میں پھنسی ہوئی تھی۔ کھلی فضا میں آگئی ہے۔ ان نقادوں کے رجحانات مختلف ہیں سوچ مختلف ہے لیکن سچی بصیرت اور علمی دسترس کی کمی نہیں ہے اردو تنقید میں جو نئی جہتیں پیدا ہونگی وہ ان ہی لوگوں کی وجہ سے ہوں گی۔ ان میں کئی ذہین نقاد اب موجود نہیں ہیں لیکن جو ہیں ہمیں بہت کچھ دے سکتے ہیں "شب خون" "عمری ادب" کتاب اور شعر و حکمت کے مضامین اور تنصیر اس بصیرت کو نمایاں کرتے ہیں۔

ان نقادوں سے پہلے ڈاکٹر یوسف حسین خان کا ذکر کرنا چاہیے تھا۔ لیکن جس تسلسل میں گفتگو ہو رہی تھی، اس کے پیش نظر اب ان کا ذکر غلط نہیں ہوگا۔ یوسف حسین خان

نے اُردو غزل، روحِ اقبال، غالب اور آہنگ غالب اور "فرانسیسی ادب" جیسی اہم اور قابل قدر کتابیں لکھی ہیں۔ انہوں نے اُردو تنقید کی بڑی خدمت کی ہے۔ فنونِ لطیفہ کی جمالیات پر ان کی نظر بہت بڑی ہے وہ قاری کی سوچ کو زرخیز بنانے میں اور ساتھ ہی فن کار سے ایک جذباتی رشتہ پیدا کر کے قاری کو جمالیاتی طور پر لطافت اندوز بھی کرتے ہیں ان تمام نقادوں کے ذریعہ اُردو تنقید میں والٹر ہیڈلر، کوہرچ، سنت یو، پلٹھو آرٹلڈ، کروچے، ٹی۔ ایس۔ ایلپیٹ، فرائیڈ، ایڈلر، رنگ، آئی۔ اے۔ رپرڈس، ہربرٹ ریڈ اور ولیم ایمسن اور دوسرے بہت سے غیر ملکی سوچنے والوں اور نقادوں کے خیالات اور نظریات واضح ہوئے ہیں اور اس طرح کچھ نئے رجحانات جنم لے رہے ہیں نئی سوچ پیدا ہو رہی ہے جس سے اُردو تنقید میں کئی اہم ڈرائی منٹلن پیدا ہو سکتے ہیں۔

میں نے صرف ترقی پسندوں کے "اشتراکی رجحان" پر لیبیل لگایا ہے۔ جدید اور نئی اُردو تنقید میں مارکسی تنقید، لسانیاتی تنقید، ہیڈی تنقید، سائینسی رجحان جمالیاتی رجحان، اساطیری رجحان اور وجودی رجحان کی الگ الگ نشان دہی ممکن نہیں ہے اور اس قسم کی جو کوشش ہو رہی ہے وہ غلط ہے، اُردو تنقید کی "الف لیبل" لکھتے ہوئے الگ الگ دہستانوں کو سجا یا گیا ہے اور اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ "ہم شکل شہزادوں" کو ایک جگہ رکھا جائے۔ میراجی کا بنیادی رجحان نفسیاتی تھا لیکن اس ایک رجحان کے پیچھے اور بھی رجحانات تھے۔ ہندوستانی جمالیات نے بھی انہیں ایک رجحان عطا کیا تھا وہ صرف "فرائیڈین" نہیں تھے، پیٹ پرستی، داخلیت پسندی اور آرٹ کی مقصدیت سے انکار یہ باتیں محض عام نفسیاتی تنقید کی وجہ سے نہیں تھیں، نورشید الاسلام کا بنیادی روحانی اور جمالیاتی رجحان مارکسزم اور دوسرے علوم سے بھی بہت کچھ حاصل کرتا ہے، حسنِ عسکری، ممتاز شیریں، ریاض احمد، حسن الرحمان

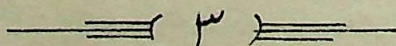
فاروقی، گوپی چند، ازنگ، سلیم احمد، منظر علی سید اور وزیر آغا کو ایک بنیادی رجحان کے پیش نظر کسی ایک دبستان سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ اردو کے یہ ذہنین نقاد مختلف علوم کی روشنی حاصل کر رہے ہیں، اپنے عہد کی تہہ دار کیفیتوں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ادب اور معاشرے کے پیچیدہ رشتوں پر ایک نئی نظر پڑ رہی ہے، جمالیاتی قدروں کو بہتر طریقے سے سمجھنے کی کوشش ہو رہی ہے، ان کی کامیابی کا انحصار کئی باتوں پر ہے، اگر اردو کے نئے نقاد ادبی تنقید کو کچھ جہتیں عطا کرنا چاہتے ہیں، بے بسی رجحان کے ساتھ جو تھی جہت پیدا کرنے کے بھی خواہش مند ہیں تو انہیں ان باتوں پر غور کرنا ہوگا۔

۱۔ ۳۰ برس کی ادبی تنقید سے ہٹ کر نئی تنقید کی بنیاد کس طرح پڑے گی۔ سختی سے ان برسوں کی نام نہاد ادبی تنقید کا جائزہ کس طرح پیش کیا جائے اور اچھے خیالات کی حفاظت کس طرح ہو۔

۲۔ دنیا کے مختلف ملکوں اور برصغیر ہندوپاک میں دانشوروں کا کیا حال ہے۔ ادب کا ناقد جو خود بھی دانشور ہے، اس حال میں کس طرح کام کر سکتا ہے۔

۳۔ کلاسیکی ادب کی تنقید کرتے ہوئے کس طرح ”نئی دریافت ہو“ اور مغربی ادبیات اور ہندوپاک میں جدید رجحانات کیا ہیں اور اردو ادب کے جدید اور نئے رجحانات کے مطابق کیا ہیں۔

۴۔ مختلف علوم کی روشنی کس طرح حاصل کی جائے؟



میں ادب کے ناقد کو ایک دانشور بھی سمجھتا ہوں۔ اردو کا ناقد دنیا کی نئی سورج اور نئی تحریکوں سے خود کو الگ نہیں رکھ سکتا۔ اپنے ملک کے دانشوروں کے ساتھ ہی اسے اپنا کام کرنا ہے۔ وہ جس عہد میں جی رہا ہے۔ اس عہد کے کئی نام

ہیں۔ یہ (MICRO - PHYSICS) کا بھی عہد ہے۔ اور - PARA-
 PSYCHOLOGY کا عہد وجودیت کا بھی عہد ہے اور مارکسزم کا بھی عہد۔
 فرد کے بحران کا دور بھی ہے اور ٹیکنالوجی اور سائنس کا بھی دور۔ اس عہد کو ہم
 ایک نام سے نہیں جانتے، اس کے کئی نام ہیں۔ جو نام بھی لیا جائے۔ ایک لفظ نام
 کے ساتھ جب تک جوڑا نہ جائے وضاحت نہیں ہوگی اور وہ لفظ ہے CRISIS
 بحران، انتشار، ہر شعبہ زندگی میں بحران ہے۔ مذہبی تصورات میں بحران، تعلیمی نظام
 میں بحران اور انتشار، فلسفہ میں بحران، سائنس میں انتشار، آرٹ میں انتشار اور
 بحران۔ اس حقیقت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ بحران کی ایک صورت کشمکش اور
 تیز رفتاری ہے اور دوسری اسٹیل لالیف، تنہائی اور فاموشی۔ جدید عہد بنیادی
 طور پر انتشار، گھٹن، اضطراب اور جسمانی غیر محفوظیت کا ہے، فلسفے کی موت
 کا عہد ہے، مٹیافزکس کی موت کا عہد ہے، اس عہد کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے
 کہ سائنس اور ٹیکنالوجی نے ایک ایسی سوسائٹی کو بنایا ہے جس نے بہت سے حلقے
 پیدا کر دیے ہیں، ہم اب یہ نہیں کہتے کہ یہ مغربی تہذیب ہے اور یہ مشرقی تہذیب ہے
 اب ہم اس سوسائٹی کے مراطیوں کے سامنے اس کے بنائے ہوئے تمام CIRCLES
 کو دیکھتے ہوئے کوئی بھی بات کہتے ہیں، ہم اس سوسائٹی کو ٹکنوکرسیسی کا نام دے
 سکتے ہیں۔ اس سوسائٹی میں ”فرد“ شکست کھا رہا ہے، اس کی آزادی کی کوئی جگہ
 نہیں ہے، ہر شکست کے بعد وہ کمزور ہوتا جا رہا ہے۔ ٹکنوکرسیسی نے اس دھرتی کے
 حسن، اس کی روشنیوں اور رنگوں کو اپنے کے لئے دھوئیں میں چھپا دیا ہے، اس
 عہد میں MATHEMATICS کے فارمولے انسانی رشتوں سے زیادہ اہمیت
 رکھتے ہیں، سائنس دان ان فارمولوں سے اپنا رشتہ پیدا کرتے ہیں۔ فلسفے کے بحران
 کی خبر کل تک صرف فلسفیوں کو تھی لیکن آج اس بحران کی خبر ہر شخص کو مل گئی ہے

اس کی سب سے بڑی وید سائنس اور ٹکنالوجی ہے لیکن فلسفے کے تصورات، نظریات اور تمثال کے ٹوٹنے اور بکھرنے سے خود سائنس میں ایک بحران پیدا ہو گیا ہے، آئین سٹائن اور پلینک (PLANK) کی پائی ہوئی سچائیوں کے تضاد سے فلسفے اور الہیات کو ختم کر کے لغز بلبند ہوئے، جینس (JEANS) اور ہینس برگ (HEISENBERG) اور ان کے چند ساتھیوں نے اس تضاد کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا لیکن انہیں اس بات کی خبر کم تھی کہ فزکس کے بحران کا تعلق نفسیات، اقتصادیات، سیاسیات اور انسان کی پوری تہذیبی زندگی کے بحران سے بہت ہی گہرا ہے، فلسفے کو ختم کر دینا لغز فلسفے کے تصورات، تمثال اور نظریات وغیرہ کے ختم کرنے کا بھی لغز تھا، آئین سٹائن کی کامیابی اس کے فلسفے کی مضبوط بنیاد تھی، فلسفے اور سائنس دونوں کا وجود گوشت اور لہو کے حقیقی آدمی کے قریب ہوا ہے، حقیقی آدمی اور ان کے سماج نے انہیں خلق کیا ہے۔ سائنس دانوں کے تجربے خلا سے نہیں آئے ہیں، بلاشبہ نظریوں کی انارکی کی بنیاد اقتصادِ زندگی کی انارکی ہے اور اسی سے پورے معاشرے میں انتشار پیدا ہوا ہے۔ فلسفے کو ختم کر دینا لغز بورژوا سائنس دانوں کا لغز تھا اور ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ فلسفے ایک طرف آدمی کے جسم اور معاشرے سے الگ ہو کر روح کی بھول بھلیوں میں ہی گم ہوتے لگا اور دوسری طرف کانٹے کے انتقال کے بعد سائنس سے قدم ملا کر چلنے کی کوشش کرنے لگا۔ نئے آدمی کے لئے اس میں کشش کم ہو گئی۔ میکینیت نے فلسفے کو بھی متاثر کیا۔

میرے نزدیک میکینیت (MECHANISM) میں جدید سائنس کا لاشعوری فلسفہ ہے اور اس کی کئی صورتیں ہیں۔ زبان و مکان کا جدید سائنسی تصور بھی میکینیک ہی ہے، تمام مادی اشیاء اور تمام مادی حقائق کو میکینیت کی روشنی

میں دیکھا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کا ایک بڑا المیہ یہ ہے کہ سوچ میکانکی ہو گئی ہے اور ہم نے تخلیق عمل کو بھی سائنسی اور تکنیکی تجربہ بنا دیا ہے۔ نظم اور تاول کی تخلیق نئی مشین بنانے کا تجربہ بن گئی ہے۔ میکانکی اور تکنیکی سوچ سے ایسا ذہن بن گیا ہے اور ایسے رجحانات پیدا ہو گئے ہیں کہ آرٹ اور ادب کا تصور تکنیکی اور میکانکی تصورات کے بغیر پیدا ہی نہیں ہوتا اور اس طرح ”ذمہ داری“ کا ایک مضحکہ خیز احساس بعض ادیبوں اور نقادوں اور مدیروں اور پروفیسروں نے اپنے اوپر طاری کر لیا ہے، اس احساس سے کچھ باتیں واضح ہو گئی ہیں ان کی بے پناہ جذباتیت، صرف ظاہر داری دکھاوا، میکانکی ادارے کی ذمہ داری، مشین سے کیسی چیزیں بن رہی ہیں اس بات کا خیال آرٹ اور ادب کی تکنیکی ترقی اور تیز رفتاری۔

اس طاری کئے ہوئے احساس سے آدمی اور آدمی کے باطنی رشتے اور گوشت اور لہو کے آدمی کے احساسات اور جذبات اور اس عہد میں اس کی بے بسی اور داخلی شکست کا احساس ختم ہو گیا۔ ایسے افراد اپنی میکانکی سوچ اور اپنی ذات سے باہر اور کچھ نہیں دیکھتے۔ وہ یہ بھی نہیں جانتے کہ ان کی ایسی سوچ اور ان کے ایسے عمل کے نتائج کیا ہوئے ہیں اور کیا ہو رہے ہیں۔ ذمہ داری کا طاری کیا ہوا احساس بنیادی طور پر بہت بڑی ”غیر ذمہ داری“ کی نشان دہی کرتا ہے اور میرے نزدیک حقیقت اور سچائی سے بہت بڑا فرار ہے۔ اس صدی میں جسے اس بات کا احساس نہیں ہے کہ آدمی کتنی تیزی سے پگھلتا جا رہا ہے اور -DEPERSONALIZED ہو رہا ہے اس کی باتوں پر کون کتنا اعتماد کر سکتا ہے۔ انہیں تو اس بات کی بھی خبر نہیں ہے کہ ”عوامی ذہن“ بھی باطن سے پیدا ہوتا ہے۔

میں نے کہا تھا کہ اس عہد کا انسان گونگا اور بہرا ہے۔ زبان ہونے کے

باوجود رول نہیں سکتا۔ کان ہونے کے باوجود سن نہیں سکتا۔ اس عہد کا دانش ور
 بھی ایسا ہی نظر آنے لگا ہے۔ وہ گونگا اور بہرا بن جاتا ہے تاکہ بہت سی سچائیوں
 کے بارے میں کچھ سننے اور کچھ نہ کہے۔ روس کا دانشور کچھ کہتا ہے تو سائیر یا بھیج
 دیا جاتا ہے آزادی سے بات کرنے والے مجرم قرار دئے جاتے ہیں بہت سے دانشوروں
 سو روس میں ٹریفکیٹ دے کر یا گل خانے بھیج دیا گیا ہے۔ پسنا دسکی، ڈینل، اینڈری
 اما مرک اور بہت سے دانش وروں کے ساتھ ہونے والے واقعات سامنے ہیں۔ وہ
 آزادی سے کوئی بات کہتے ہیں کہ انہیں خوف زدہ کیا جاتا ہے یا گل ثابت کیا جاتا ہے
 گوئی مار دیا جاتا ہے اور کام تمام ہو جاتا ہے وہاں ادیبوں کا ایک طبقہ جاسوسی
 کرتا ہے۔

ہندوستان میں جن لوگوں کو دانش ور INTELLECTUAL ہونے کا دعویٰ
 ہے یا جو لوگ دانش ور سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی تین قسمیں ہیں :-

- ۱۔ مفاد پرست دانش ور یعنی گونگا اور بہرا دانش ور
- ۲۔ فساد پسند دانش ور۔ ”ہندو دانش ور“ ”مسلم دانش ور“ ”سکھ دانش ور“
- ۳۔ ESTABLISHMENT سے وابستہ دانش ور

بُت پرستی، مفاد پرستی، تنگ نظری اور مصلحت اندیشی بنیادی خصوصیتیں ہیں
 یہاں کا دانش ور ESTABLISHMENT اور سیاست کی ہر جائز اور ناجائز بات
 پر سر ہلاتا ہے مصلحت کو زیادہ ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے مُنہ میں زبان اس وقت
 آتی ہے جب اسے یدم بھوشن اور یدم شری ملتا ہے گیان پیٹھ ایوارڈ ملتا ہے۔
 اور آپ کو معلوم ہی ہے کہ یہ زبان کیا کہتی ہے ”اُردو کارسم خط بدل دیا جائے“ اور اسی
 قسم کی باتیں۔ یہ دانش ور اس وقت گونگا ہو جاتا ہے جب ہندوستان کی غلط تاریخ
 بچوں کو پڑھائی جاتی ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات ہوتے ہیں، مادری زبان کے ساتھ

نا انسانی ہوتی، انسانی اور ریاستی تقصیر بڑھتا ہے۔ بھارت کا دانش ور - INTE-
 LLECTUAL آج (REVIVALISM) کا قائل ہے، وہ یہ کہتا اور ثابت کرتا
 ضروری سمجھتا ہے کہ تاج محل مغلوں نے نہیں بنایا تھا، وہ بھارت کے ہندوستانی تہذیبی تسلسل سے
 واقف نہیں ہیں۔ ہندوستانی کلچر کے جوہر اور حسن کو نہیں جانتا، ہمارا دانش ور ہندو ہے
 یا مسلمان، وہ ہندوستانی نہیں ہے۔ ان کے درمیان ایک اور قوم ہے، دانشوروں کی
 وہ ESTABLISHMENT سے وابستہ ہے۔ وہ بایاپاک سمجھوتے کرتا ہے۔ وہ سرکاری
 اور نیم سرکاری اداروں - احتجاج ہے ان سے پیسے حاصل کرتا ہے، غیر ملکیوں کا سفر
 کرتا ہے، بڑی بڑی کالفرسوں میں ہندوستان کے دانشوروں کی نمائندگی کرتا ہے
 وہ مجھوٹ بولتا ہے کہ اردو، کشمیری اور سندھی زبانیں دیوناگری رسم خط میں زندہ
 رہ سکتی ہیں۔

آدیہ کا ناقد اس ماحول میں ہے، دانش ور ناقد اس رومانی اور سیاسی ماحول
 میں نہیں ہے جہاں وہ پہلے تھا، ان حالات میں اسے اپنی سوچ کو زیادہ متحرک چوکنا
 اور روشن کرنا ہے، اسے کئی سطحوں پر اپنی شخصیت کو اوپر لے جانا ہے، پھیلاتا
 ہے اور سچائیوں پر سوچتا ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد اقدار کے بحران کا جو دور شروع ہوا ہے وہ اب
 بھی ہے اور اس میں بہت شدت پیدا ہو گئی ہے۔ زندگی کی لامعنویت NOTHINGNESS
 موت، داخلیت، فرد کی آزادی، احساس ذمہ داری پر مختلف سوچنے والوں نے اپنے
 خیالات کا اظہار کیا۔ زندگی سے لے زاری اور شدید تلخی کے احساس سے یہ بنیادی سوچ
 پیدا ہوئی تھی کہ ذات غیر محفوظ ہے۔ انسان اور مشین کا رشتہ اب سمجھا جا رہا
 ہے انسان اور انسان کے جذباتی رشتے موجود نہیں ہیں۔ وجودیت کا دور ۱۹۴۰ء
 سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۵ء تک اس میں شدت آ جاتی ہے، (اقتصادی اور

سماجی دباؤ کے کاری، بیشنلزم، روائیتی، بیومنزیم، مستقبل سے مایوسی۔ اس پس منظر میں یہ فلسفہ ابھر رہا ہے۔ وجودیت بنیادی طور پر ایک داخلی نظام اخلاقیات ہے اس کے مخالفوں نے اسے مجذوب کی بڑ بنا دیا ہے۔ امریکہ، برطانیہ اور فرانس میں عصۂ تک یہ سمجھا گیا کہ وجودیت تمام قدروں کو توڑنا چاہتی ہے، خود وجودیوں کے نزدیک لامعنویت ^{NOTHINGNESS} وجود حقاقت اور دوسری اصطلاحوں کی معنویت واضح نہیں ہوتی، وجودیت ان لوگوں کو عزت دے جو موجودہ سیاسی اور سماجی اور ان سے والستہ اخلاقی اور روحانی قدروں سے لے زار ہیں۔ حقیقت پسندی کا ایک نیا رجحان سامنے آیا۔ بیوروکریسی اور مشینیت کی گرفت سے نکلنے کے لئے وجودی بغاوت کے بند بے کو ابھلاتے ہیں اور فرد کی آزادی اور انفرادیت کو اہم سمجھتے ہیں کسی بھی وجودی نے انسان کے وجود کو بے معنی نہیں کہا ہے بلکہ وہ یہ کہتے ہیں۔ کہ نظام زندگی نے اسے بے معنی بنا دیا ہے اگر فرد بے معنی ہے تو وہ معاشرے کی وجہ سے ہے، اردو تنقید میں اس فلسفے کی معنویت کا احساس موجود ہے، لیکن اردو کے نقادوں نے اسے اچھی طرح سمجھا یا نہیں ہے ظاہر ہے اس نئے فلسفے نے ادبیات میں جو رجحانات پیدا کئے ہیں انہیں ادبی نقادوں کو سمجھنا ہے اور ان کا تجزیہ کرنا ہے۔ یہ اس عہد کا سب سے اہم رجحان بن گیا ہے اور ادب میں مختلف سطحوں پر یہ رجحان نمایاں ہو رہا ہے۔

جب نئی تنقید ماضی کی جمالیات کی نئی دریافت کرے گی، ماحول اور شخصیت کے باطن میں اترے گی، تحریک، رجحان اور رویہ کے فرق کو سمجھے گی، غیر ملکی ادبیات کے رجحانات کا تجزیہ کرے گی، داستان، ناول، شاعری اور افسانہ اور تنقید کے آرٹ کی تخلیقی پہلوؤں پر ہمیشہ نظر رکھے گی، میکا کی تجربے سے سچے گی، جدید علوم مثلاً سائنس، ٹیکنالوجی کی تیز رفتاری کو سمجھے گی، لمحوں کے قیمتی تجربوں، وقت کے نئے

تصور، اساطیری رجحان اور وجودی اور دوسری فکری تحریکوں کو سمجھتے ہوئے نئی تخلیقات میں رجحانات کا مطالعہ کرے گی، جمالیاتی قدروں کا تعین کرے گی، اُس وقت نئی تنقید میں کئی اہم پہلو پیدا ہو جائیں گے، کئی ڈائیمنشن ابھریں گے، میں اکثر سوچتا ہوں کہ اردو میں کینتھ بروکس کی طرح ناقد پیدا کیوں نہیں ہوتے، ڈیلس کے ویمسٹ (WHIMSETT) جیسا ادبی ناقد کیوں سامنے نہیں آتا۔ ان دونوں نے مارکسزم، نفسیات، علم معنیات اور یونگ کی اساطیری نفسیات سے روشنی لے کر تنقید کو تخلیق کا درجہ دیا ہے۔

ہم ایسے ادبی نقادوں کا انتظار کر رہے ہیں !

بقیہ مضمون :- ”جدیدیت نظریہ یا رجحان“

{ صفحہ نمبر ۶۶ سے آگے }

بہم! اور ناقص شاعری کو جگہ گاتے دلائل اور لچھے دار بیانات سے اچھی شاعری ثابت کرے شاید اس کی ذہانت پر ایمان لانا تو ممکن ہے مگر اسے ’جدید‘ یا شاعر کہنا دشوار ہے۔

جدید شاعری ایک مستحسن سفر کا آغاز ہے، سچی جدیدیت کی جستجو کا آغاز، امید ہے کہ تابیگی اور تشکیک کے کروں کا یہ سفر نئی سماجی معنویت اور بہتر شعری اور فنی شعور کی دریافت تک رہ بری کر سکے گا۔

اختر محی الدین

معاصر کشمیری افسانہ اور نیا شعور

KASSEL'S DICTIONARY OF LITERATURE میں ہندوستانی

ادب کا باب ان الفاظ کے ساتھ شروع ہو جاتا ہے۔

INDIAN LITERATURE HAS NEVER RISEN ABOVE THE
LEVEL OF RESPECTABLE MEDIOCRITY.

ممکن ہے ساہتیہ کاروں کی ہماری اکادمی نے اس رائے کے بارے میں پروفیسٹ
کیا ہو اور KASSEL والوں نے احتجاج کا نوٹس لے کر اس مجھے کو اب بدل
دیا ہو لیکن میرا ذاتی خیال ہے کہ ان کی یہ رائے جس طرح تب درست تھی، بالکل اسی
طرح اب بھی درست ہے۔

میرا خیال ہے کہ پانچ ہزار برس کی تواریخ میں ہم نے اگر کوئی
اور ORIGINAL ادب پارہ پیدا کیا ہے وہ والمیکی کی رامائن ہے۔ اس ایک
کا نشانِ نزول نہ وسط ایشیائی تہذیب و تمدن کا مرہونِ منت ہے اور نہ مغربی

تہذیب و تمدن بلکہ خالص ہندوستانی۔ کیونکہ والمیکی کو اگر کچھ علم تھا، وہ تھا اپنی مٹی کا اور اس پر بسنے والے کالے کلوٹے لنگوٹ پوشوں کا اور والمیکی کا دل شاعر تھا دماغ نہیں۔ اُس کے دل کو ٹھیس لگی تھی کہ کسی شکاری نے ایک نہ پرندے کو مار دیا تھا اور مادہ پرندہ اپنے ساتھ کے بچھڑنے پر ماتم کر رہا تھا یہ ٹھیس ایک ایسے واقعے سے تعلق رکھتی ہے جو والمیکی کے سامنے پیش آیا اور یہ ٹھیس اُس کے دل کو لگی اور دماغ کو اس سے کوئی تعلق نہیں۔

ادب کی اساس ہمیشہ ٹھیس پر ہوتی ہے اور ٹھیس کا تعلق دل سے (یہاں پر میں اس دعویٰ کی اپنے عقیدہ دل کی بناء پر تشریح کروں گا۔ حرکت) اپنے تمام معنی کے ساتھ کی جبلت میں تجربہ ہوتا ہے جس طرح مرد کی "پشت" میں سچ ہوتا ہے۔ ادراک ہمیشہ یہ تجربہ حاصل کرنے کی ٹوہ میں ہوتا ہے اور عورت کی طرح RECEPTIVE ہوتا ہے۔ واقعے کا ظہور دراصل حرکت اور ادراک کا ملاپ ہوتا ہے اور اس کی دہر سے تجربہ ادراک کی کوکھ میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پہنچنے کا تجربہ (EXPRESSION) پانے کے لئے لے تاپ رہتا ہے۔ اور اگر ادراک یا سمجھ ہو تو یہ تجربہ رد عمل کے طور پر غیر تخلیقی انداز میں تھپتھپا یا پیچ کی صورت میں (EXPRESSION) پاکر ضائع ہو جاتا ہے اور مر جاتا ہے اس کے برعکس اگر ادراک میں تخلیق کی صلاحیتیں موجود ہوں تو تجربہ کوکھ میں بچنے کی طرح نشوونما پاتا ہے اور تمام تر تخلیقی عوامل سے گذر کر بھرپور (EXPRESSION) پاتا ہے۔ صفحہ قرطاس پر قلم رکھتے ہی اس کا جنم شروع ہو جاتا ہے۔ اس عمل میں لفظ کی تخلیق ہو جاتی ہے، کردار کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ ہیئت، تشبیہ، استعارہ اسلوب کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ گویا (GENUINE) فن پارہ اپنے اندر نہ صرف اپنے تخلیقی عوامل رکھتا ہے بلکہ اپنے اجزائے ترکیبی کا بھی) یہ چیز میسر ہو

تو رامین پیدا ہو جاتی ہے، رامین جو عالمی تمدن کا ایک حصہ ہے۔

لیکن وائیکلی کی رامین اپنے ملک میں کسی نے نہ پڑھی۔ کسی نے اُس کے فن کو پہچانتے کی کوشش نہ کی۔ ہاں البتہ رامین کی پوجا ہوئی اور اُس کے کرداروں کو دیوتا سمجھا جانے لگا، یہ فن کار کی بد قسمتی ہے۔

ہمارے دلوں میں سنسکرت کی عزت ہے اور اس عزت کا منبع سنسکرت ادب نہیں بلکہ سنسکرت زبان کا دھارمک احترام ہے۔ سنسکرت بھاشا دیوبانی ہے اس کا ایک ایک شیدہ مقدس ہے۔ ہماری دلچسپی ادب سے نہیں بھاشا سے ہے۔ ہم نے اس کے ادب کو کبھی نہیں پرکھا، اس کی روایتوں کو کبھی نہیں اپنایا، اس کی عظمت کے بارے میں ہمارے دماغ میں ایک موہوم سارعب تھا اور بس۔ اس کو کھٹگانے کا کام ہمارے لئے یورپی محققوں نے کیا اور جب انہوں نے کہا "کالیداس کے ڈرامہ نے عالمی سطح کو اسوائے (GORGEOUS SETTINGS) کے کوئی چیز عطا نہیں کی۔" ہم پر شکست کا احساس طاری ہوا۔ کیونکہ ہم نے اپنی دانست میں دیوبانی میں وہ سب کچھ کہہ دیا تھا جو کہے جانے کے مستحق تھا۔

ہمارے ہاں (STAMINA) کا پہلے ہی فقدان تھا۔ بیرونی حملوں اور حملہ آوروں کے ملک پر قبضہ نہ رہے سہے (STAMINA) کو بھی ختم کر دیا اور ہمارے لئے ادبی تحریکیں قابضوں کی زبانوں سے آنے لگیں۔ سنسکرت کو ہم بھول گئے اور ترک اور ایران سے آئی ہوئی روایتوں کو ہم نے غظیم تصور کرنا شروع کیا آپ کو معلوم ہوگا کہ چنار کا درخت اب جموں کے خطے میں بھی لگتا ہے لیکن اس خطے میں اس درخت کا کیا حال ہو جاتا ہے وہ شاید آپ کو معلوم نہیں۔ چنار ایک خاص حرارت میں پتے نکالتا ہے اور ایک خاص حرارت میں اس کے پتے چھڑتے ہیں۔ چارٹے میں یہ بالکل تنگ ہو جاتا ہے اور گرمیوں میں اس پر ہزاروں لاکھوں پتے

اس کو بھر پور غذا میسر کرتے ہیں۔ اس کو کشمیر کی آب و ہوا یا اکل راس ہے جو چار
 موسموں میں بٹی ہوئی ہے اور یہ چاروں موسم خشکی و نمی اور گرمی و سردی کے اعتبار سے
 چاروں کو راس آئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں چار خوب ^{موسم} ہو جاتا ہے اور لمبی عمر
 پاتا ہے۔ اس کے برعکس جموں خطے کی آب و ہوا واضح موسموں میں بٹی نہیں ہے اور
 وہاں کے جلّے میں بھی اتنی ہزارت ہوتی ہے جتنی کہ کئی بار یہاں گرمیوں کے موسم
 میں ہوتی ہے۔ وہاں چار کونٹیلیں پھوٹتے اور پتے جھڑنے کے لحاظ سے پریشان
 حال ہو جاتے ہیں نہ جانے کب پتے جھڑے اور کب نہ جھڑے۔ یہ بیمار بیمار سا چار زندہ
 تو رہتا لیکن زندگی نہیں گذارتا۔

بالکل یہی حال ہمارے ہاں اُن تمام ادبی تحریکوں اور ادبی روایات کا ہوا
 جو غیر علاقوں سے آکر یہاں پیوست ہوئیں۔ یہ ادبی تحریکیں یہاں آکر زندہ تو رہیں
 لیکن انہوں نے زندگی نہیں گذاری۔ زندہ رہنے اور زندگی گزارنے میں میں نے فرق
 کیا ہے۔ زندہ وہ ہے جسے ہیں جو سانس لیتے ہیں، کھانا کھاتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے
 عمل کرتے ہیں لیکن ہمیشہ بھانجھ رہتے ہیں۔ زندگی وہ گزارتے ہیں جو اپنے تمام
 قواؤ کا استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ (PRO CREATE) کرتے ہیں۔

لے نئے کے آپ اردو غزل میں غالب کا نام لیں گے یا یہاں کشمیر میں مثنوی
 گلبرگ کا۔ لیکن یہ نہ بھولے کہ غالب ترکی النسل تھے۔ فارسی ادیب و زبان کے
 وارث تھے اور درحقیقت (اُن کے ہی الفاظ ہیں) فارسی کے شاعر تھے۔ اُن
 کے ہم جو دادا ہندوستان نہیں تہران یا اصفہان بھی جاسکتے تھے، اور اگر
 گئے ہوتے تو غالب کشمیر میں چار کی طرح زیادہ بھر پور زندگی گزارتے کیونکہ
 وہاں پر ماحول فطری ہوتا۔ دلی میں مغلوں کی سرپرستی میں (ARTIFICIAL)
 ماحول پیدا ہو گیا تھا وہ (ARTIFICIAL) ماحول بھی نہ ہوتا تو غالب نہ ہوتے

وسط ایشیا کا ماحول ہوتا تو غالب اس سے بھی کئی گنا عظیم شاعر ہوتے،
 اور ہاں ان کے فارسی کلام سے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟
 ادھر مثنوی گلرین سے وہ چند اشعار نکالئے جو مقبول شام نے ترجمے
 سے ہٹ کر خالص کشمیری زبان میں اپنی اُریج سے لکھے ہیں تو باقی کیا ہے گا؟
 جموں کا چٹار۔

مغلوں کے زوال کے بعد روایتیں اور تحریکیں انگلستان سے آنا شروع
 ہوئیں۔ والٹر سکاٹ کو اب بنگال کی سرزمین میں کاڑنا شروع کیا گیا اور اپنی
 دانست میں ہم نشاۃ الثانیہ کے دور میں پہنچ گئے اور ہم نے مہذب اقوام کے
 نشانہ نشانہ چلنا شروع کیا۔ انگریزی ادب کی روایات مستعار لے کر ہم نے
 ناول لکھنے شروع کئے۔ وہی CLOSED FORM ناول جو انگلستان میں
 لکھے جاتے تھے۔ لیکن (RADICALISM) کے لئے (STAMINA) کی ضرورت
 ہوتی ہے۔ وہ کہاں سے لائیں۔ وہ (IMPORT) کرنے کی شے نہیں۔ یہی
 وجہ ہے کہ ٹیگور کی بنودنی کچھ عرصہ تک بغاوت تو کرتی ہے لیکن آخر یہ
 عام ہندوستانی عورت کی طرح اپنی بیوگی کو قبول کرتی ہے اور آدرشی کردار
 بنتی ہے۔

ہندوستانی ادیب ٹیگور ہوں یا کوئی اور سماج میں اپنے اور اپنے
 خاندان کو ”بدنام“ نہیں کرنا چاہتے۔ لاکھ والٹر سکاٹ سہی، لیکن بیوہ بنودنی
 دوسری شادی کرتی تو کیا ٹیگور کے سر پر چوٹ نہ لگتی اور وہ بھی کسی کم
 ذات کے یاٹس (ہاں۔ ذات پات کے ہم تب بھی قایل تھے اور اب بھی ہیں)
 انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد کے دوران ہمیں روس
 کے اکتوبر انقلاب کی آواز سنائی دی۔ ہم بھونچکا ہو گئے۔ آزادی کا سبق ہم

نے انگریز برل سے سیکھا تھا لیکن لیٹن ہتھیار بند انقلاب کے نقیب تھے۔ ہم
 سہم گئے۔ آزادی آئینی جدوجہد سے یا انقلاب سے۔ ؟ دل میں چور پرٹ گیا
 ڈر ہے تھے کہ انگریز ناراض نہ ہو جائے۔ ۱۹۳۶ء تک ہم انتظار کرتے رہے۔
 جب معلوم ہوا کہ آخر کار انگریز حاکم (SOCIALIST REALISM) سے
 خوف نہیں کھاتا بلکہ اس کو ایک بھائی زاد بی تحریک سمجھتا ہے تو ہم اس کی طرف
 لپک پڑے اور لگے مزدور کاشت کار، چھاپڑی فروش، خاکروب غرض کہ ہر
 ایرے غیرے کے حق میں قصیدے لکھنے جن کو ہم نے ”صبح آزادی کا نقیب“ ”سرخ
 سویرے کا ضامن“ اور نہ معلوم کیا کیا کہا۔ ان آن پڑھ جاہلوں کو اب بھی معلوم
 نہیں کہ یہ لوگ کبھی ہندوستانی ادیب و شاعر کے محبوب رہے ہیں اور ان کے
 کمرے ہاتھوں ادھ کٹے ہونٹوں، پیلے دانتوں اور میلے کچیلے کپڑوں کو معراج
 حسن تصور کیا جانے لگا تھا۔

ابھی اس میدان میں بھی ہم نے کوئی بڑا مترکہ سر نہیں کیا تھا کہ یورپ سے
 نئی تحریک وارد ہوئی۔ فرائیڈ کے فلسفے کو ہم نے فلسفہ آلات تناسل سمجھ لیا۔
 سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر ہم اس پر ٹوٹ پڑے اور لگے زیادہ ماڈرن اور زیادہ
 متمدن ادب پیدا کرنے۔ لیکن وہ کون مائی کا لال ہو سکتا تھا جو ان آلات کے لئے
 پنجابی کشمیری مرہٹی، اردو یا ہندی الفاظ میں نام لکھ سکتا تھا۔ سعادت
 حسن منٹو نے ایک دفعہ عصمت چغتائی سے پوچھا کہ لحاف کے نیچے تم نے
 کیا دیکھا؟ — وہ خاموش ہو گئیں، آنکھیں پٹییں اور ان کے کانوں
 کی لوٹیں سرخ ہو گئیں۔ ہمت تیرے کی۔ منٹو نے کہا۔ ”تو بھی عورت ہی نکلی“
 لیکن خود منٹو نے کبھی (HEMINGWAY) کی طرح اپنے فلم پر وڈیو سر کو
 ٹیلیفون پر بھی اپنی کسی کہانی کے عنوان کے لئے چھوڑا اور دونوں جھشوں کو

پسند آنے والا یا نام بخیر نہ کیا

F AS IN FOX

U AS IN UNIVERSE

C AS IN CULVER CITY

K AS IN R.K.O.

لاکھ خامیوں کے باوجود میں سمجھتا ہوں کہ سنسکرت ادیبوں کے بعد منٹو ایک ہندوستانی ادیب تھا جو ادب میں دماغ کا نہیں دل کا قائل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی جب ہم اُس کے کچھ افسانے پڑھتے ہیں تو ہمارے وجود کا ذرہ ذرہ تھرک اٹھتا ہے۔ یہاں میں نے غالب کا نام اس لئے نہیں لیا کہ غالب کا ہندوستان میں جنم لینا ایک تواریخی حادثہ تھا اور اس حادثے کی وجہ سے اُس کی بے پناہ صلاحیتوں کو روک ہی لگی، بلا نہیں ملی۔

اسی دور میں چند ہندوستانی ادیبوں نے کشمیر کے موضوع پر افسانے لکھنا شروع کئے کشمیر میں اُنچے اُنچے پہاڑ ہیں، جھیل ہیں، شکارے ہیں، سفیدے اور چٹا رہے ہیں، قدرتی حسن کافی ہے اور بد قسمتی سے یہاں کے لوگوں کا رنگ سیاہی ایل نہیں (اس میں مجھے شامل نہ کیجئے)

ہندوستانی ادب میں خوب صورت عورت کا تصور گوری ہے یعنی سفید جلد والا۔ ہندوستانی ادیب نے اس رنگ میں کشمیری عورت کو دیکھا اور بند عم خود رومانک افسانے لکھنا شروع کئے جن میں جھیل، پہاڑ، سیب، پھول اور پھرن پہنے عورت ہمیشہ ہیرو (اور ہیرو افسانہ نگار اپنے آپ کو تصور کرتا تھا) کے انتظار میں رہتی تھی اور جو ہی افسانہ نگار اس وادی کے اندر پاؤں رکھتا تو سیب جیسے گالوں والی عورت اُس کو ٹیلے کے پیچھے ایذا ر بند کھولے ملتی تھی۔

کشمیر میں افسانہ نگاری کی شروعات دراصل انہی کرشن چندروں کے خلاف نفرت کے جذبے سے ہوئی۔ کشمیر کے افسانہ نگاروں نے دنیا کے سامنے یہاں کے سماج کی اصلی صورت پیش کرنا شروع کی اور یہاں کے انسانوں کو حقیقی روپ میں پیش کرنا شروع کیا۔ اس میں مرحوم پریم ناکھ پر دسی، پریم ناکھ در اور سوناکھ زلتشی کے افسانے قابل ذکر ہیں۔ اگرچہ یہ افسانے ایک متقی تحریک کے زیر اثر لکھے گئے ہیں تاہم ان سب کا مثبت پہلو یہ ہے کہ کشمیری سماج میں مستحشہ یا FACE-LESS کردار کو پہلی بار (DIMENSIONS) عطا کی گئیں۔ موضوع کے اعتبار سے ان افسانوں میں ایک خصوصیت دیکھنے میں آتی ہے کہ اس میں کردار دنیا داری کی (SITUATIONS) میں ڈال دئے گئے ہیں تاکہ کرشن چندروں کو معلوم ہو جائے کہ کشمیری سماج پہاڑوں، مرغزاروں اور خوب صورت عورتوں سے ہی تشکیل نہیں پایا ہے بلکہ اس میں وہ تمام قباحتیں موجود ہیں جو ہندوستانی سماج میں پائی جاتی ہیں۔ ان افسانوں میں عشق و محبت کا عنصر غائب ہے اور یہ اس لئے کہ یہ افسانے احتجاج کے طور لکھے جا رہے تھے۔

FACELESS کردار کو (DIMENSIONS) عطا کرنے کا یہ سلسلہ بہت دیر تک جاری نہ رہا کیونکہ اس پر 1947ء کے بعد ترقی پسند تحریک کا اثر پڑا اور افسانے کا کردار اب کمیونسٹ (JARGON) کا طبقہ بن گیا۔ کشمیری زبان میں افسانے لکھے جانے لگے جو اُس وقت تک درخور اعتناء سمجھے جاتے تھے۔ جب تک کہ اُن کا ایک ایک کردار کمیونسٹ تحریک کے ساتھ وابستہ نہ ہوتا۔ ممکن ہے اس دور میں ہندوستانی تنقید کے معیاروں کے مطابق کشمیری زبان میں چند افسانوں کو اچھا کہا جاسکے لیکن عالمی معیار پر دیکھئے تو وہی RESPECTABLE-MEDIOCRITY نظر آئے گی۔

ادھر چند برسوں سے لوگوں کی دیکھا دیکھی میں ہم بھی جدیدیت کے قائل ہو گئے۔ ادب میں جس طرح پہلے دل کے یائے دماغ کا عمل دخل تھا۔ اب زیادہ شدید ہو گیا۔ کیونلٹ (JARGON) کی جگہ (PHILOSOPHICAL JARGON) نے لی اور اب ہم بات کر رہے ہیں۔ ”نیا شعور“ کی اور اس سے متعلق فلسفے کی۔

میری ذاتی رائے ہے کہ ہندوستانی بحیثیت قوم ایک شدید قسم کے (INFERIORITY COMPLEX) میں مبتلا ہیں۔ لاکھ تقریروں کے باوجود ہم میں سے کوئی بھی شخص اب تک اس بات کا قائل نہیں کہ ہم واقعی بہت بڑے تہذیب و تمدن کے وارث ہیں۔ ہم جھگوت گیتا کو شاید اس لئے عظیم کتاب مانتے ہیں کیونکہ کسی یورپی محقق نے ایسا کہا (مقدس) مانتا بالکل دوسری بات ہے) ہم نے ادب یا تنقید میں اپنے معیار پیدا نہ کئے اور نہ ایسا کرنے کی ہم میں بُرائت اور صلاحیت ہے ”جدیدیت“ اسی (INFERIORITY COMPLEX) کا نتیجہ ہے ورنہ کہاں جدیدیت اور کہاں ہم۔ ہم تو اس قدر قدامت پسند ہیں کہ خود قدامت پسندی کی تعریف بھی ہماری ذہنی افتاد سے بالاتر ہے۔ آج ہم سیاست میں جمہوریت اور بالغ رائے دہی کے اصول کو اپنا بلند ترین مقصد مانتے ہیں۔ اگرچہ یہ تصور بھی ہم نے یورپ سے لیا ہے لیکن اس اصول کے تحت جب بھی ہم ووٹ مانگتے جاتے ہیں تو سیاسی جماعت کی حیثیت سے نہیں بلکہ ذاتیات اور مذہب کے نام پر۔ گویا اس ترقی پسند غول کے نیچے ہمارا رجعت پسند اور قدامت پرور وجود یا فی ہے اور زندہ ہے۔ اسی طرح آپ زندگی کے دوسرے پہلوؤں پر نظر ڈالئے تو ہماری قدامت پروری ظاہر ہو جاتی ہے۔

جدیدیت یا نیا شعور ایک اچھی رو ہے لیکن ابھی ہم سماجی طور پر اس مقام پر نہیں پہنچے ہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنے کے لئے یورپی سماج کے ساتھ کچھ تقابل

کرنے کی ضرورت ہے۔

ہمارے ہاں شادی کا تصور گالی ہے۔ ایک مرد جب کسی عورت کے ساتھ شادی کرتا ہے تو ہماری دانت میں وہ اُس کو، اُس کے خاندان، قبیلے اور ہم مذہبوں کو سلسل گالی دیتا ہے اور عیب تک یہ جوڑا زندہ رہے گا لی قائم ہے۔ اگر مرد دوسرے مذہب کا بیرو ہو تو عورت کے آبائی مذہب کے ساتھ تعلق رکھنے والے اس گالی کو برداشت نہیں کرتے۔ وہ اسٹیٹیشن کرتے ہیں، لیسین جلاتے ہیں، ریلیں اُلٹ دیتے ہیں۔ اخبار ایڈیٹوریل پھیلانے ہیں اور ادیب ناول لکھتے ہیں۔

اس کے برعکس یورپ میں جنسی تعلق کا تصور مختلف ہے۔ ایک گیارہ سالہ لڑکی نے حال ہی میں لندن میں اعلان کیا کہ وہ PREGNANT ہے۔ پوچھنے پر اُس نے کہا مجھے معلوم نہیں، میرے ہونے والے بچے کا باپ کون ہے؟ کیوں کہ میرے بہت سے دوست ہیں کسی ڈاکٹر نے اس لڑکی کی صحت کے پیش نظر اس کا استقاطِ حمل کیا۔ اس پر لڑکی کی ماں برا فروغ دے ہو گئی کہ ڈاکٹر نے ایسا کیوں کیا۔ میں اپنے ہونے والے پوتے کو خود گود لیتی۔

جب ایک ہندوستانی کسی فرہنگی عورت کے ساتھ جنسی تعلق پیدا کرتا ہے تو اس جوڑے کا ذہنی ردِ عمل عجیب ہوتا ہے۔ فرہنگی عورت ADVENTURE کے لئے ہمارے ہیرو کے ساتھ تعلق قائم کرتی ہے اور ہمارا ہیرو جنرل ڈائیر سے انتقام لینے کے لئے۔

دوسری جنگِ عظیم میں یورپ میں لاکھوں کی تعداد میں لوگ مارے گئے، بے گھر کر دیے گئے اور اُجاڑے گئے۔ اس سے یورپی سماج میں پرانی قدریں مٹ گئیں اور نئی قدریں کو جنم ملا۔ ۱۹۴۷ء کے ہنگامے میں ہمارے ہاں لاکھوں کی تعداد میں لوگ مارے گئے، بے گھر کر دیے گئے۔ اور اُجاڑے گئے۔ اس سے

ہندوستانی سماج کی قدامت پرستی اور زیادہ مستحکم ہو گئی۔ ہندو اور مسلمان کی ایسی نفرت زیادہ شدید ہوئی اور ایک ایک ریفوجی قدامت پسندی کا ایک ایک قلعہ بن گیا۔

یورپ میں آج سے دو ہزار برس پہلے اوڈی پس نے اپنی ماں کے ساتھ شادی کی اور بچے پیدا کئے۔ ہندوستان میں مائا کی پوٹھا کی جاتی ہے۔ وہ عورت ہمیں دیوی ہے اور اُس کے قدموں میں جڑت ہے۔ یورپ میں بیوی زندگی کی ساتھی ہے۔ نیاہ نہ ہوا تو جوڑا الگ ہو جاتا ہے۔ یہاں عورت داسی ہے۔ اُس کو سستی ہونا ہے۔ جسمانی لحاظ سے اب نہیں لیکن ذہنی لحاظ سے اب بھی۔

یورپ میں بہن جنس نازک سے تعلق رکھنے والی ایک شخصیت ہے جو اپنے اعمال کی خود ذمہ دار ہے۔ یہاں بہن ماں باپ کی ایک کمزور امانت ہے۔ جس کی حفاظت کرنا بھائی کا مذہبی فریضہ ہے۔

یورپ میں ادنیٰ مسائل پیدا ہو جاتے ہیں اور اس لئے نئی نئی تحریکیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ یہاں کبھی کوئی ادنیٰ مسئلہ پیدا نہیں ہوا۔ ہمیشہ دوسروں کے مسائل ہمارے مسائل بنے اور دوسروں کے حل ہمارے حل تصور ہوئے۔

یورپ کا نوجوان بقول یوگیا ہالارڈ WRITING ON THE WALL ہے وہ اگلے برسوں کے نمرگوں کی فہم و فراست کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے ہمارے ماں حلال و حرام کا فیصلہ آج سے ہزاروں برس پہلے ہوا ہے اور ہمارا نوجوان اسی فیصلے کو قائم رکھے ہوئے ہے وہ ہر سفید بال کی عزت کرتا اپنی سعادت سمجھتا ہے۔

یورپ میں نوجوانوں نے (COUNTER CULTURE) کی تحریک چلا رکھی ہے۔ یہاں کے نوجوان کو کلچر کا احساس ہی نہیں ہے۔ یورپ میں پچھلی کئی

صدیوں سے ادب و فن کا ایک باقاعدہ ارتقاء ہوا ہے۔ جس میں نئے فلسفے اور نئی فارمز وجود میں آئیں۔ یہاں پچھلی کئی صدیوں سے ادب و فن کے میدان میں محمود ہے۔ تمام تحریکیں باہر کی آئی ہوئی ہیں اور ہم نے ان کو بالکل اُسی طرح اپنا لیا ہے۔ جس طرح کوئی دائمی مریض (EPILEPTIC FITS) کو اپنی مقدر تصور کرتا ہے۔ ٹیگور کو ٹیل پرائز صرف اس لئے ملا کہ اُس نے ”مادہ پرست مغرب کو بہت پرانے تصورات کی یاد دہانی سے دلائی“۔ اور بس۔

پچھلے کئی برسوں سے ہم نے شعور و غل حیا رکھا ہے کہ آزادی کے بعد ادب و فن میں ہم نے نئے معرکے سر کئے ہیں۔ لیکن اس دور میں پیدا ہوئے نثری ادب کو مغرب کے ادب پاروں کے ساتھ تقابل کیجئے تو اپنی عظمت کا پتہ چلے۔

ایسے حالات میں نئے شعور کی بات کرنا میرے خیال میں دور کی کوڑی لانے کے مترادف ہے۔ ادیب و شاعر اپنے سماج کی پیداوار ہے۔ جب سماج کی حالت یہ ہو تو ادیب نیا شعور کی کیا بات کرے۔ کرے تو وہ ذہنی طور پر اس سماج کا فرد نہیں اور اس لئے اس سماج کا نمائندہ نہیں۔

کشمیری افسانہ نگار ۱۹۶۰ء تک کچھ عرصے کے لئے (FACELESS) کردار کو (DIMENSIONS) دینے کی اجتماعی تحریک کے تحت لکھتا رہا اور کچھ عرصے کے لئے نام نہاد ترقی پسند تحریک کے تحت۔ نام نہاد اس لئے کہ خود مارکسزم ہم نے کبھی نہ سمجھا تھا۔ جو کچھ ہم تک پہنچا۔ اردو کے چند ادبی رسالوں کے ذریعے پہنچا۔ اس دور کے افسانہ نگاروں میں نور محمد روشن، صوفی غلام محمد، تاج بیگم رینزد، امین کامل اور عیسیٰ نردوش وغیرہ کو شامل کرتا ہوں۔ ممکن ہے ان افسانہ نگاروں کی نگارشات ۱۹۶۰ء کے بعد بھی پھیلی ہوں لیکن تحریک وہی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے نئے تجربات کئے جو دراصل یورپی تحریکوں کے مرہون منت

ہیں۔ ان میں ہری کرشن کول، ہرے بھارتی اور فاروق مستودی شامل ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد لکھے گئے افسانوں میں دلچسپی کا ایک نیا عنصر ہے۔ ہری کرشن کول نے اپنے افسانہ 'ریوتا تو ڈاگ' میں پہلی بار ہمارے سماج میں ایک طبقے کے اندر ایک ٹخنت کی نشان دہی کی۔ ہماری لیے سمیٹتی ملاحظہ ہو کہ سینکڑوں برس سے اس طبقے کے لوگ یہ یقین کئے ہوئے ہیں کہ ان میں کوئی ٹخنت نہیں۔ ہر مرد کی شادی ہو جاتی ہے۔ ہر عورت داسی ہے، اُسے اُف کرنے کی اجازت نہیں، چاہے وہ عمر بھر کنواری رہے۔ ہری کرشن کول کے افسانوں میں الجھاؤ اور ابہام نہ فارم میں ہے اور نہ موضوع میں، اگرچہ الجھاؤ اور ابہام "جدیدیت" کے اس دور میں ہر ایرے غیرے نے اپنے "فن" کا متراج سمجھ لیا ہے۔

بہنسی نردوش کا ایک افسانہ بڑا دلچسپ ہے۔ اس میں عشق کرنے والے ایک نوجوان (ہاں ————— نوجوان) کا ذکر ہے۔ "اُنی سب تو اُنی رب" افسانے کا ہیرو سوم ناتھ اپنی محبوبہ پر اپنا حق جملے ہوئے اُس کے باپ کو لوں قائل کرتا ہے۔ "مجھے معاف کیجئے میں نے غصے میں کچھ کہا ہو۔ آپ میرے بزرگ ہیں۔ میرے والد کے برابر ہیں۔ آپ پہلے یہ معلوم کیجئے کہ اب تک میں اپنے محلے میں کیسا رہا ہوں۔ کوئی میرا نام بھی نہ جانتا تھا۔ مجھ سے صرف اتنی غلطی سرزد ہوئی ہے کہ ایک دفعہ میں آپ کی بیٹی کے پیچھے پیچھے اُس کے کالج تک گیا ہوں۔ دوسرے دن اُس نے اپنی ایک سہیلی سے شکایت کی۔ جس نے مجھے پولیس کے حوالے کر دیا۔ ایک مہینے کے بعد مجھے جیل سے چھوٹ ملی ہے۔ آپ ہی کہئے۔ ہماری برادری میں اچھے اچھوں کو شادی نہیں ملتی اور ایسے آدمی کو جو جیل گیا ہو۔ کون پوچھے۔ کون مانے کہ میرا کوئی قصور نہیں تھا۔ اپنی برادری میں اب میری شادی ہونا محال ہے اب مجھے اپنی فکر نہیں اپنی ماں کا غم ہے، اُس کے بھی ارمان ہیں۔ مرنے سے پہلے وہ ہو

دیکھنا چاہتی ہے۔ رشتہ داروں کو کھلانا پلانا چاہتی ہے۔ اس حالت میں میری قسمت آپ کے گھر کے ساتھ وابستہ ہے۔ اگر آپ سچے اس قابل سمجھیں تو اچھا۔ اگر نہ سمجھیں تو میں اُس دن کا انتظار کروں گا۔ جب کوئی دولہا آپ کے آنگن میں آئے گا۔ پہلے میری لاش نکلے گی پھر آپ کی بیٹی دھن بن کر۔“

عشق کا یہ تصور کتنا اُنوکھا ہے۔ ہمارا ہیرو لڑکی سے محبت نہیں کرتا ہے اُس سے غلطی سرزد ہوئی ہے اور اب وہ اس خوف سے مر جا رہا ہے کہ اگر اس لڑکی کے ساتھ شادی نہ ہوئی تو کہیں اور نہ ہوگی۔ اور شادی وہ ماں کی خوشنودی کے لئے کرنا چاہتا ہے۔

نیا شعور کے حامیوں میں ہمارے نوجوان افسانہ نگار فاروق مستوری کو زبان استعمال کرنے کا سلیقہ ہے۔ اُس کا افسانہ بڑھ کر اگرچہ (TOTAL) تاثر دے رہا ہے لیکن چھوٹی چھوٹی (IMAGES) آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں۔ جو اکثر بڑی گھٹا دنی ہوتی ہیں کہ آلاتِ خصوصہ کے ارد گرد یعنی ہوئی ہوتی ہیں ان کا گھٹا واپن اس لئے بھی شدید ہو جاتا ہے کہ نہ صرف (IMAGES) بلکہ ماحول بھی آتشک زدہ محسوس ہوتا ہے۔ میں نے فاروق مستوری کے (MORBID HUMOUR) کو ہمیشہ بیمار پایا ہے اور میں بیماری کو نیا شعور تصور کرنے کے لئے تیار نہیں۔

اُن کی ایک دو (IMAGES) میں 'نگرہ ند' نام کے افسانے سے یہاں ترجمہ کرتا ہوں۔

”یہ تبسمہ کون تھی؟ میرے باپ نے پوچھا۔

چمپ کیوں ہوئے؟ کہتے کیوں نہیں۔ یہ میری ماں کی آواز تھی۔

میں یہ اندازہ نہ کر سکا کہ انہوں نے میرا زہر خند محسوس کیا تھا کہ اسے

سُسکا رہے سمجھ کر خوش ہو رہے تھے۔ یہ خجیرت جوڑی۔ یہ کنجیر۔ میں نے ان دونوں

کے مُتہ میں رُوِ مال ٹھونس دئے اور ان کے ساتھ زبردستی زنا کیا۔ جوں ہی میں نے ان دونوں خبیثوں کا گلا گھونٹ دیا ان کی آنکھیں پھوٹ نکلیں۔

دوسری IMAGE - ۴

”میں نے ان کی لاشیں کندھے پر اٹھائیں اور پہاڑی پر چڑھنے لگا۔ جنگل میں پہنچ کر میں نے اپنی پتلون کھول دی اور ان دونوں لاشوں کے ساتھ چوڑ کیا۔“
 اختر محی الدین کے بارہ میں میرا خیال کچھ یوں ہے۔ عام طور پر اُسے اندھوں میں کا نا راجا سمجھا جاتا ہے۔ راہ وہ خیر ہے نہیں لیکن عام ہندوستانی ادیب کی طرح کا تا ضرور ہے اور (RESPECTABLE MEDIOCRITY) کی سطح سے اوپر کبھی نہیں گیا ہے۔

آپ میرے ان خیالات سے اتفاق نہ کیجئے اور میرے ساتھ الجھ جائیے لیکن خبردار آپ کے اندر کاریلیٹ، کامو یا سارتر نے بولے بلکہ یوسف ٹینگ، راہی، نادم اور کامل بولے۔ وہی لوگ بولیں جن کی صحت ٹھیک ہو۔

(HEMINGWAY) نے خوب کہا ہے کہ ادیب کے لئے صلاحیت ہوتا ہی کافی نہیں، اچھی صحت ہونا بھی ضروری ہے۔ افسوس کہ ہمیں جیانتیں اور پروٹین بہت کم میسر رہے ہیں۔ اس پود کو بھی اور پھلی نسلوں کو بھی ۛ

گوپی چند نارنگ

جدید اردو افسانہ

۱۹۵۰ء کے لگ بھگ جب ہندوستان اور پاکستان تقسیم کے بعد قدرے مستحکم ہو چکے تھے، اس وقت فسادات اور قومی موضوعات پر لکھے جانے والے افسانے فرسودہ اور پھیکے محسوس ہونے لگے تھے نہ ان میں کوئی اپیل تھی اور نہ ان کا کوئی مقصد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اردو افسانہ اس وقت تنقید کی اس رُوح سے مانوس ہو چکا تھا جو بقول البرٹ کامیو ایک باغیانہ مزاج بن کر پیدا ہوتی ہے مگر اپنا اظہار جمالیاتی سطح پر کرتی ہے وہ ادیب جو اس باغیانہ مزاج کو قائم رکھتا چاہتے تھے انہیں معاصر زندگی اور اس مزاج کو ہم آہنگ کرنے میں مشکل پیش آ رہی تھی۔ انہیں احساس ہو چلا تھا کہ ایک نئی منزل جو انتہائی دشوار گذار ہے انہیں ہمیں درے ل رہی ہے۔ پھر بھی انہوں نے عام طور سے اس دگر کو نہیں اپنایا۔ . . . ہندوستان آزاد ہو چکا تھا۔ . . اور اس لئے حب الوطنی اور قومی جذبہ ابھارنے والی کہانیاں لکھنے کا کوئی جواز نہیں تھا، فرائیڈ کے پیروکار اور جنس کے موضوع پر لکھنے والوں کا رنگ بھی پھیکا پڑ چکا تھا۔ ترقی پسند مصنفین کا بھرپور اثر جو پچھلے بیس برسوں سے ذہنوں پر مسلط تھا اب اس کا اثر کم ہو چلا تھا۔ . . اس وقت کسی ادیب کے پاس نہ کوئی نعرہ تھا اور نہ کوئی فلسفہ

جو ان کو روشنی دکھاتا۔۔۔ خلا کے اس شدید تاثر نے ایک عجیب سی کیفیت میں مبتلا کر دیا کہ انہیں اپنا ماضی انتہائی بُر شکوہ اور رنگین نظر آنے لگا۔۔۔ ماضی کی یہ رنگ تہذیبی اقدار میں گم ہو کر وہ حال سے رشتہ جوڑنے میں جُٹ گئے۔۔۔ ہندوستان سے مقابلہ میں پاکستانی ادیب اس ضمن میں پیش پیش تھے۔ بقول اعجاز احمد:-

”برصغیر میں تقسیم کا سانحہ جس طرح ظہور میں آیا۔ اس کا مطلب تھا اپنے ماضی اور تاریخ سے اچانک اور یک دم رشتہ منقطع کر لینا۔ جس کے لئے ادیب کا ذہن تیار نہیں تھا۔۔۔ کم از کم جذباتی طور پر تو ہرگز نہیں، رومان پرور تصورات کو قائم رکھنے کے لئے ماضی اور ماضی کی گود میں سانس لیتی ہوئی یادوں کو نئے برے سے ترتیب دینا ضروری تھا۔ اپنی یادوں کے خرابہ کی تعمیر میں ادیب کو نہ صرف تیا بلکہ ایک حد تک بے ضابطہ طریقہ اپنانا پڑا۔ چونکہ نئے مستقبل کی تعمیر میں ورثہ میں ملے ہوئے ماضی سے رشتہ منقطع کرنا ضروری تھا اس لئے جو دھارے ماضی سے پھوٹے تھے ان کا رُخ شعوری طور پر موڑ کر مستقبل کے نئے تصور کو جنم دیا گیا اور یہ سب اس لئے ضروری تھا کہ وطن کی یاد قطری طور پر نہ صرف ضروری بلکہ ایک شعوری تخلیقی عمل ہے۔“ (SENSE OF HISTORY IN MODERN URDU NOVEL)

قرۃ العین حیدر جو ابتدا میں اپنے رنگین اور برجستہ اسلوب اور کالونینٹ میں بڑھنے والی لڑکیوں کی رومانی کہانیوں کے لئے مشہور ہوئیں بعد میں انہوں نے شمالی ہند کے ہندو اور مسلمانوں کی ملی جلی زندگی اور ثقافتی تاریخ کے بارے میں لکھنا شروع کیا۔ تو ایک نئے رجحان کی علم بردار بن گئیں۔ ان کا عظیم الشان اور تکنیکی اعتبار سے پیچیدہ ناول ”آگ کا دریا“ ایک سنگ میل ثابت ہوا۔ ”آگ کا دریا“ ایک ایسا ناول ہے جس میں برصغیر کے تہذیبی تسلسل اور اعلیٰ تعداد کی عکاسی کی گئی ہے۔۔۔ اس ناول میں تقسیم کے مسئلہ کو پھر سے مرکزیت حاصل ہوئی۔۔۔ اس کے بعد قرۃ العین حیدر

ہندوستان آگئیں اور ہمیں بودو باش اختیار کی۔ جب سے انہوں نے دونوں فرقوں کی
 تہذیبی شخصیت کے بارے میں لکھا ہے اور ہمارے دور کی چند بہترین کہانیاں ہمیں
 دی ہیں۔ . . انہیں پیار ہے ماضی کے رنگ محلوں سے جن سے حال کا لیے رحم ہاتھ
 حسن اور زندگی دونوں چھیننے لے رہا ہے۔ مگر ان کے میسج نفیس ہاتھ اس ماحول
 کے نہ صرف حد و فال اُبھارتے ہیں بلکہ اُس کو بھرپور زندگی بخشتے ہیں۔ اگر ای۔ ایم فارسٹر
 (E. M. FORSTER) کے الفاظ استعمال کئے جائیں۔ تو قرۃ العین جیبر کی
 کہانیاں بھی "ایک مطالعہ میں اس زندگی کا جو اعلیٰ اقدار کی گود میں سانس لیتی ہے نہ کہ
 اس زندگی کا جو وقت کی گرفت میں پھر پھیرا جاتی ہے۔ . . شعوری روٹنیک استعمال
 کر کے وہ تاریخ کے خوابناک ماحول کو جنم دیتی ہیں۔ اور اسی رومانی ماحول میں اپنے کرداروں
 کی تخلیق کرتی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر فارسیں بھی اپنے آپ کو اسی ماحول کے ایک گوشہ
 میں محسوس کرتے ہیں۔ اس کی چند اچھی مثالیں ہیں "جلالون" "ڈالون والا" "ہاوسنگ
 سوسائٹی"۔

پاکستان کے دو مشہور نوجوان افسانہ نگار انتظار حسین اور شوکت صدیقی
 نے بھی تہذیبی تغیر کے بارے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ انتظار حسین کا طرزِ تحریر نہ
 صرف انتہائی مدلل ہے۔ بلکہ انہیں ماحول کی عکاسی میں بھی یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ . .
 وہ بھی اُس جنت کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ جو کب کی گم ہو چکی ہے۔ ان
 کے افسانے مثلاً سانجھ بھٹی چو دیس، ٹھنڈی آگ، محل والے جمع اور آخری موسم بتی
 ۱۔ پی کے مسلم خرفا کے تہذیبی درساں کی گرتی ہوئی دیوار کا ایک مرثیہ نظر آتے ہیں
 تہذیبی انقلاب کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے ایک دفعہ کہا تھا۔ "میں اپنی کس
 جائداد کا مطالبہ نہ کر رہا ہوں۔ میرا حق تاج محل پر بھی ہے جسے میں پیچھے چھوڑ
 آیا ہوں۔" یا آخری موسم بتی میں وہ اس علاقہ کے امام باڑہ کی حالتِ زار کا ذکر

کرتے ہیں جہاں سے سب مسلمان ترک وطن کر چکے ہیں۔۔۔ انتظار حسین نے آج کے دور کی کہانیوں کے لئے قدیم داستانوں کا انداز بیان بھی اختیار کیا ہے۔ اس کا بہترین مثالیں ہیں۔ ”زرد کُتا“ اور ”کلیا کلیپ“ یہ دونوں کہانیاں اپنی رمزیت اور حیوانی کرداروں کے لئے کافکا مکتبہ فکر سے متاثر نظر آتی ہیں۔

شوکت صدیقی نے بھی مسلم مہاجرین کی بدلتی ہوئی سماجی زندگی کے بارے میں لکھا ہے۔ ان کے کردار بھی زیادہ تر شمالی ہند کے مسلم شرفاء میں سے ہیں۔ ان کرداروں کی زندگی میں اب ایک خلا پیدا ہو چکا ہے۔ کیونکہ وہ اقدار جو کبھی ان کی زندگی کی بنیاد تھیں اب کھوکھلی ہو چکی ہیں۔ اسی تہذیبی تغیر کے لئے ان کی کہانیاں ”اجنبی“، ”بھڑ میں آگ“، ”نانتیا“ اور ”نوجندی جمعرات“ کافی اہم ہیں۔۔۔ ان کا اسلوب انتہائی عمیق، غیر جذباتی مگر شعائر ہے۔ اسی طرح قاضی حمید التار کی توبہ تعلقہ داروں کے افسوسناک مگر ناگزیر زوال اور عام آدمی کے عروج پر مبنی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں امراء کی زندگی کے کچھ تہذیبی سلیٹھے برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو اس حد تک جاتے ہیں کہ ان کے کرداروں کی بول چال، برتاؤ لباس اور رسمیں ہی تقسیم ہند سے پہلے کا ماحول نہیں پیش کرتیں بلکہ شہروں اور دیہاتوں کے ذکر میں بھی جا بجا اثر پر دلش ملتا ہے۔

یہ تو تھا شہری زندگی کے عکاسوں کا ذکر۔۔۔ ان کے برعکس دیہی زندگی اور فطرت پسندوں کی تعداد بہت مختصر ہے۔ اس زمرے میں احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، اے حمید۔۔۔ اور اشفاق احمد سرفہرست آتے ہیں۔۔۔ ایک تو ان لوگوں کی مختصر تعداد اور پھر دوسرے ان کی تخلیقات کسی واضح رجحان کا پتہ نہیں دیتیں۔ احمد ندیم قاسمی تقسیم ہند کے پہلے کے ان چند ادیبوں میں سے ایک ہیں جنہوں نے اپنے گرد و پیش ہونیوالی تبدیلیوں کے نیز دھاروں کا مقابلہ کیا اور اپنے تئیں پر جمے اور ہی ویر

ہے کہ آج ان کا مقام پہلے سے بھی بلند ہے، امتیاز علی تاج نے انہیں بجا طور پر ”پنجاب کا پریم چند“ کہا ہے وہ ایک ہمر گیر ادیب ہیں جنہوں نے نظم اور نثر دونوں میں بہت کچھ اور بہت خوب لکھا ہے۔۔۔ وہ پنجاب کی دیہی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ پنجاب کے دیہات جہاں جہاں حسن ہے، رومانس ہے، غربت ہے استحصال ہے۔۔۔ پنجاب کے اس تضاد کو انہوں نے بہت ہی خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔ بقول احمد جلال الدین :-

”ابتدا میں دیہات سے احمد قدیم قاسمی کی دلچسپی رومانس کی تلاش کی حد تک تھی۔ مگر رفتہ رفتہ دیہی زندگی کا حسن اور اس کی صعوبتیں دونوں ہی ان کی تحریر میں رچ بس گئے جس سے ان کے اسلوب میں مبلغ کا سا جوش اور ولولہ آتا گیا۔“

PAKISTAN QUARTERLY 11, 2 P. 47 SEE ATISH-E-GUL
-GANDASHA

بلونت سنگھ کی کہانیاں پنجاب کی جری اور قوی مسکھوں کی ولولہ انگیز اور متحرک زندگی پیش کرتی ہیں۔۔۔ محل وقوع میں وہ کبھی کبھی شہر کی طرف آتے ہیں مثلاً ان کی کہانی (سورما سنگھ) مگر ان کے بیشتر کردار دیہات کی کھلی فضا میں سانس لیتے نظر آتے ہیں وہ سیدھے سادھے کسان ہیں۔ ڈاکو ہیں، شتر سوار ہیں، ٹرک اور ٹریکسی ڈرائیور ہیں۔ مبینہ دور سے دور، انتہائی معصوم، مخلص اور بے لاگ، مختصر یہ کہ انکی کہانیوں میں مسکھوں کا جیتا جاگتا پنجاب چھلایا ہوا ہے۔

یہاں شفیق الرحمن کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے جن کی کہانیاں رومان کی ہلکی میٹھی چاشنی اور شوخیوں کے لئے قابل ذکر ہیں۔۔۔ عشق کی بے وقوفی اور بے وقوفوں کا عشق ”دونوں ہی بہت پیارے انداز میں پیش کئے گئے ہیں اور نتیجہ کے طور پر ان کی کہانیوں سے ہفتے اُبلتے ہیں۔۔۔ کہانی کا یہ روپ اردو ادب کے لئے بالکل

نیا تھا۔ ان کے کردار عام طور سے خوش باش اور بے فکرے نوعوان ہیں، جن کا مقصد ہنسنا اور ہنسانا ہے۔۔۔ ان کے لئے زندگی کا ٹٹوں کا سیج نہیں بلکہ چاند رات ہے گلوں کا تختہ ہے۔ خوشبوؤں کا پیرا بن ہے۔۔۔ اے احمد اور اشفاق احمد کا اسلوب مختلف ہے۔ رومان اور فطرت سے پیار کی وجہ سے دونوں فطرت پسندوں سے زیادہ نزدیک نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کا پیغام ہے کہ زندگی صرف فریاد اور دکھوں کا رگ نہیں ہے۔ اس میں پیار بھی ہے اور حسن بھی اور زندگی کو صحیح طور پر سمجھنے کا راز صرف یہ ہے کہ اس کو فطرت کے لازوال حسن کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔

عصمت چغتائی کی گھریلو عورتوں کی کردار نگاری نے تقسیم ہند کے بعد کی بہت سی لکھنے والی عورتوں کو متاثر کیا ہے جن میں سے خدیجہ مستور کا برجہ سرور، شکیلہ اختر، جیلان بانو اور واجدہ تبسم قابل ذکر ہیں۔ یہ سب عورتوں کے نقطہ نظر سے لکھتی ہیں اور متوسط طبقہ کی اخلاقیات کا تار پور کھینچتی ہیں۔ پردہ میں رہنے والی عورتوں کے گھٹے ہوئے احساسات اور سکتے ہوئے جذبات کو اس قدر بے لاگ اور مؤثر طریقہ سے اُجاگر کرتی ہیں کہ وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک مکمل کیفیت بن کر آ جاتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں عورتوں کی بول چال اور محاورہ کا خوب استعمال کرتی ہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو عورتوں کی روزمرہ گفتگو اور محاورہ میں کہانی کا مقصد بن جاتا ہے اور جس سے کہانی کے ارتقاء کو سخت دھکا پہنچتا ہے۔ ان میں سے خدیجہ مستور کہانی کے ارتقاء اور کردار دونوں میں یہ توجہ دیتی ہیں۔ ابھی ان کا ناول ”آنکھن“ شائع ہوا ہے۔ اگرچہ ان کی کہانیوں کے بیشتر کردار بھی مسلم متوسط طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اوروں کے مقابلہ میں وہ اس معاشرتی ماحول کی عکاسی انتہائی خوب شدت اور ایمانداری سے کرتی ہیں۔ جس کی دواچھی مثال ان کی کہانیاں ”خرمین“

اور ڈاڈا“ ہیں۔

ممتاز شیریں باقی دوسری لکھنے والی عورتوں سے مختلف ہیں۔ ان کا اسلوب روزمرہ نہیں بلکہ شاعرانہ ہے وہ کسی ایک خاص طبقہ کی نمایندگی نہیں کرتیں بلکہ ان کی فکر کے سائے زندگی کے ہر طبقہ پر پڑتے ہیں۔ وہ ایک نقاد بھی ہیں اور ایک ادیبہ بھی۔ مگر جب وہ انسانی فطرت اور زندگی کی دکھتی رگوں پر انگلیاں رکھتی ہیں تو ان کا فن اپنی معراج پر ہوتا ہے۔ ان کی کہانی ”آئینہ“ ایک نوجوان لڑکی کی انا کہانی ہے۔ جب وہ زندگی کے دکھوں سے روشناس ہوتی ہے۔ تو خود کو ایک شفیق اور کائناتی جذبہ کے سپرد کر دیتی ہے جو اس کی زندگی اور اس کی روح کو ایک نئی نازکی بخشی ہے۔ ان کی دو کہانیاں ”کفارہ“ اور ”میگھ ملیا“ اپنی رمزیت کی وجہ سے سافکے مکتبہ فکر سے زیادہ نزدیک ہیں۔

کفارہ کی ہیروین ایک دکھی ماں ہے۔ جو ماں بچے کا دکھ ہی نہیں جھیلتی بلکہ اپنے بچہ کی موت کا دکھ بھی برداشت کرتی ہے اور اس طرح وہ ایک تلخ بن جاتی ہے۔ مقدس مریم کی جو عیسیٰ کو جنم دیکر اولین گناہ کی مرتکب سمجھی گئی۔ دوسرا رجحان جو ۵۰ھ کے بعد (LATE FIFTIES) سے بجا طور پر ابھرا وہ تھا عام زندگی میں عام آدمی کی کردار نگاری۔ نوجوان ادیبوں کی تخلیقات میں سرگرمی پر چلنے والا ایک عام آدمی اہم ترین آدمی بن گیا اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے اردو میں ایک نئی کہانی جنم لیتی ہے جو اشتراکی اور غیر اشتراکی چھاپوں سے میرا ہے۔ طبقاتی کشمکش کی پہلے سے ذہن میں پلٹی ہوئی محسوسیت ان کہانیوں میں کوئی جگہ نہیں پاتی بلکہ ایک عام آدمی کی روزمرہ زندگی اور اس کے مسائل ان کے نزدیک زیادہ اہم ہیں۔ ان کا مقصد صرف اتنا ہے کہ وہ زندگی کو سچائی اور فن کا لائق انداز سے پیش کر سکیں۔ آج کے نوجوان ادیبوں میں سے رام لال، دیوندر اسارا، اقبال مجید، شروں لکار، واما، جوگندر پال، اقبال

غیاث احمد گدی، عواض سعید، ستیش بنتر، الہاس احمد گدی اور ظفر اوگلا نوی قابل ذکر ہیں۔ پاکستان کے نوجوان ادیبوں میں جمیلہ ہاشمی، صادق حسین، محمد عمر مینن، ضمیر الدین انور سعید، فرخندہ لودھی، رضیہ فصیح احمد اور مسعود مفتی عام زندگی پر خصوصی توجہ کرتے ہیں، کل کے ادیب جس زندگی کو عامیانہ سمجھ کر اس سے نظریں پھراتے تھے آج کے ادیبوں کے لئے نہ صرف بامعنی بلکہ انتہائی اہم ہو گئی ہے۔ یہ سب ادیب سیاسی نظریات کی بھرمار سے پریشان اور غیر مطمئن ہیں۔ انہوں نے پرانے لکھنے والوں کو بخور کیا ہے کہ وہ مارکسی اور غیر مارکسی گروہ بندیوں کے خلاف ان کے احتجاج کی سچائی کو سمجھیں۔ ان کا ایمان ہے کہ زندگی کو بحیثیت مجموعی دیکھا اور تسلیم کیا جائے۔ کوئی بھی سیاسی عینک لگا کر زندگی کا مطالعہ کرنا غلط ہے۔ پچھلے افسانوں میں صرف چند ٹکے بندھے کر داروں کو پیش کرتے تھے مثلاً کاشت کار، زمیندار، طوائف، مجرم، جنگ آزادی کے سپاہی، مصلح۔ اس کے برعکس نئے افسانے پر کر دار کی انفرادیت اور فطرت کے مطالعہ پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ آج کہانی میں یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کے مرکزی کردار کو اپنی زندگی میں معراج ضرور حاصل ہو بلکہ کردار نگاری اب بتدریج زیادہ داخلی ہو گئی ہے۔ نئے ادیبوں کے لئے ہر شخص اول و آخر ایک فرد ہے اور وہ اس کو اسی حیثیت سے پیش کرنے کے حق میں ہیں۔

بیدی اگرچہ پرانے لکھنے والوں میں سے ہیں۔ مگر روزمرہ زندگی کی عکاسی میں وہ موجودہ رجحان سے نہ صرف زیادہ قریب ہیں بلکہ ایک طرح سے اس پر چھلے ہوئے ہیں۔ وہ زیادہ نہیں لکھتے مگر اس مشکل دور میں انہوں نے جتنا کچھ بھی لکھا ہے وہ نرک پلک سے درست اور اثر انگیز ہے۔ ان کی کہانی ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں جو تقسیم ہند کے بعد لکھی گئی بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ انہوں نے زندگی کو کلی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ان کا طریقہ کار اگرچہ لائق توجہ ہے مگر خانگی رشتوں کی

عکاسی انہوں نے گہری نفسیاتی سوچ کے ساتھ کی ہے۔ "مدن" اور "اندو" کی گہری بلو
 زندگی کا آثار جو بڑھاپا، دکھ اور سکھ اور یاس اور آس۔ نامرادی اور تسکین کو بڑی مہارت
 سے پیش کیا ہے۔ اندو ایک بیٹی بھی ہے بیوی بھی اور ماں بھی وہ رمز (SYMBOL)
 ہے ایک تخلیقی قوت کا ایک مہربان ماں کا جو انجام کار اپنی عظمت کا لا متناہی لیتی
 ہے۔ کہاں کا یہ انداز اس کو مابعد طبیعی مزاج عطا کرتا ہے جس سے اس کی اشاریت
 اور حسن دونوں میں بڑھتے ہیں جو کچھ (S.S. DULAI) نے بیدی کے ایک دوسرے
 کردار کے بارے میں کہا ہے وہ اندو کے بارے میں بھی سچ ہے۔ "اس کا شمار اس سے قریب
 ہو اور اس کے حقوق کو تسلیم کرے۔ یہ عورت کے دل کی بنیادی خواہش ہے عورت اپنے
 دل کی وسعت اور نرجی کے پیش نظر زمین کی طرح ہے جو بسیط بھی ہے اور اتنی نرم بھی
 کہ بے نیچ اس کی چھاتی سے شکوہ بن کر پھوٹ پڑتا ہے۔" (MEHFIL V, 1 & 2)
 (P. 113) مگر فراڈ کی نفسیات اور ہندوستان کی روایات کا یہ امتزاج پوری کہانی میں
 ساتھ ساتھ نہیں چل پاتا۔ خاص طور سے اخیر میں اندو عشق کے متعلق اپنا عقیدہ
 اور عمل تبدیل کر دیتی۔ اگر مدن اس کی خواہش ظاہر کرتا۔ تاہم اس کہانی کی اہمیت
 اس وجہ سے ہے کہ یہ ہندوستانی گہری زندگی کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ بیدی نے
 اساطیری اشارات و کتابیات کا بڑی کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ یہ تکنیک اس حد
 تک کامیاب رہی کہ بعد میں بیدی نے اپنے مشہور زمانہ ناول "ایک چار ملی سنی" میں اس
 صنعت کا وسیع پیمانہ پر استعمال کیا ہے۔ بیدی کی تازہ ترین کہانیوں کی اشاراتی اور
 رمزی تکنیک انہیں اردو کی نئی کہانی کے اور قریب لے آتی ہے۔ دنیا کی دوسری ادبی
 تحریکوں کا اثر بھی نئے ادیبوں کی کہانیوں پر ہوا ہے۔ وہ ایک بے نام احساس اجنبیت
 اور ایمان کے فقدان کے شکار ہیں۔ اس احساس کی بنیادی وجوہات مغرب سے مختلف
 ہو سکتی ہیں کیونکہ ہمارے حالات مختلف ہیں۔ ہندوستان کا ادیب پارلیمانی جمہوریت کے

بچپن اور جاہد معاشیات کے مسائل سے دوچار ہے، ہر ایک کو یکساں مواقع سماجی
 انصاف، نظام، ہیئود کا تصور آج بھی حقیقت کے سانچوں میں نہیں ڈھل سکا جو
 پچھلے بیسوں برسوں سے ہی اسے ذہن میں تھا وہ طبقاتی خلیج آج تک نہیں مٹ
 سکی جس کو پاٹنے کے خواب مدت سے دیکھے جا رہے ہیں۔ پچھلے تین سالہ منصوبے
 غربت دور کرنے میں مکمل طور پر ناکامیاب ہے ہیں اور جھوک کے گہرے اور نر کیلے
 پنجے ابھی بھی لاکھوں جھوکے پیٹوں میں گڑے ہوئے ہیں۔ رشوت بے ایمانی اور
 اقربا پروری آج بھی عام ہیں۔ اعلیٰ مقاصد سے دلچسپی کسی دوسری دنیا کی بات محسوس
 ہوتی ہے۔ عام آدمی آج بھی گھٹن کی طرح افسر شاہی کی چنگی کے بھاری پاٹوں میں پس
 رہا ہے۔ اس سے زیادہ افسوسناک بات ہے۔ اردو کے لسانی حقوق کی حق تلفی جس
 کے لئے مرکزی حکومت بھی ذمہ دار ہے اور وہ ریاستیں بھی جہاں ہندی کے ساتھ ساتھ
 اردو بھی عوام کی زبان ہے۔ اگر کوئی زبان حکومت کی نظروں سے گر جائے یا اس کی
 طرف سے غفلت برتی جائے تو یہ ضرب اُس زبان کے ادیب پر بھی پڑتی ہے، ہماری
 نئی نسل جس ماحول میں کل کر جوان ہوئی ہے وہ ماحول ہے محرومی اور شکست خوردگی کا
 جیمس ٹی فیرل (JAMES T. FARRELT) نے ہندوستان کی ادبی فضا
 کے بارے میں رائے زنی کرتے ہوئے لکھا ہے ”ہندوستانی ادیب کس حد تک زندگی
 کا ناقد ہو سکتا ہے۔ کیا اس کا انداز بیان کسی ZOLA کی طرح بے باک حقیقت پسندانہ
 اور زندگی کی کڑوی سچائیوں پر مبنی ہو سکتا ہے؟ کیا وہ بیسویں صدی کے امریکن ناول
 نگاروں کی طرح زندگی کے چہرے پر پڑا ہوا خوب صورت نقاب نورج کر پھینک
 سکتے ہیں؟ اگر وہ ایسا کریں گے تو کیا ان کا ملک کمزور نہیں ہو جائے گا۔“

(THE ILLUSTRATED WEEKLY OF INDIA, DEC. 9, 1956)

جہاں تک اردو کے ادیبوں کا سوال ہے۔ فیرل صاحب کا مشاہدہ حقایق پر

ملتی نہیں ہے نئے ادیبوں میں سے یہاں کچھ مثالیں ہیں۔ رام لال اپنی کہانی ”آفسرس
 کوچ“ (O.C) میں ریلوے کے انجن میں افسر شاہی کو اپنے تکیے طغتر کا نشانہ بناتا ہے
 ستیش ستر اپنی کہانی ”پڑگاری“ میں قابل اور ایمان دار لوگوں کو چھوڑ کر ملک کی سربراہی
 تیسرے درجہ کے لوگوں کے ہاتھ میں جانے پر تنقید کرتا ہے اور وہ ہندوستان کی حکمران
 پارٹی کے اندر کی گردہ بندیوں اور ایک دوسرے پر کچڑ اچھالنے کا مذموم حرکت کو
 انتہائی واقعیت پسندانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ قیصر تکیوں کی کہانی ”ان کو خبر ہوتے
 تک“ افسرانہ لال فیتہ شاہی کے تلخ حقائق کی عکاسی ہے۔ یہ کہانی ہے ایک دیہاتی
 عورت کی جس کا شوہر مسلح ڈاکوؤں کا مقابلہ کرتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے۔ حکومت
 ازراہ کرم۔ یوہ کے لئے نیشن کا اعلان کر دیتی ہے۔ بے چاری۔ یوہ نین سال تک
 نیشن کے رولز کا انتظار کرتی ہے۔ دفتروں کے چکر کاٹی ہے لیکن اس سے ہمیشہ
 یہی کہہ دیا جاتا ہے کہ ابھی کاغذی کارروائی چل رہی ہے۔ انجام کار ایک تیتی ہوئی
 دوپہر کو وہ ایک سرکاری دفتر کے سامنے دم توڑ دیتی ہے حکومت اس دفعہ اور مستعدی
 دکھاتی ہے اور اسی روز اس کے نابالغ بچہ کے لئے نیشن کا اعلان کر دیتی ہے اور اس
 طرح ایک اور نیا فائل کھل جاتا ہے۔ پھر بھی اس طرح کی تنقید خال خال نظر آتی ہے اس
 کی یہ وجہ ہرگز نہیں کہ ادیبوں کو یہ خوف کھائے جاتا ہے کہ اس سے ان کا ملک کمزور ہو
 جائے گا۔ بلکہ تازہ ترین رجحان یہ ہے کہ فرد کو سوسائٹی کی عینک لگا کر دیکھنے کے بجائے
 اُس آدمی کو دیکھ جائے جو خود آدمی کے اندر پلتا ہے اور یہ اس لئے ہے کہ اب ادیبوں کی
 دلچسپی سماجی اور سیاسی مسائل سے ہٹ کر ”انسانی موجوداتی واقعیت“ (HUMAN-
 EXISTENTIAL AWARENESS) کی طرف ہونے لگی ہے۔ اردو میں سیاسی
 اور سماجی مسائل سے کم ہوتی ہوئی دلچسپی کی وجہ ایک تو معاشرتی جمود اور یہ احساس ہے
 کہ اب زندگی پر ان کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی ہے اور۔۔۔

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھے

نے ہاتھ باگ پرہے نے پاسب رکاب میں

۱۹۶۰ء کے لگ بھگ (LATE FIFTIES & EARLY SIXTIES)

جب نوٹس فیمینوں کے حصار ٹوٹ چکے تھے اور احساس شکست و ریخت اور محرومی اپنا رنگ
چھاپ چکے تھے تو موجوداتی ادب (EXISTENTIALIST LITERATURE) اُردو
میں قبول ہونا شروع ہوا۔

اُردو کے وہ نوجوان ادیب جو سارے کما میو اور مغرب کی جدید اُردو تحریکوں
سے متاثر ہوئے ہیں وہ شعوری طور پر ایک نئے ادب کی تخلیق میں لگے ہوئے ہیں۔ وہ
نہایت ایمان داری کے ساتھ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا دور کئی اعتبار سے نئے نظریے
اور اس لئے آرٹ اور ادب کے میدان میں ماضی کی تمام تر روایات اس دور کا احاطہ نہیں
کر پاتیں۔ ان نئے ادیبوں کے لئے حیثیت کی حیثیت مواد میں اصناف سے زیادہ کچھ نہیں۔
کسی کہانی کا کہانی پن اتنا اہم نہیں جتنا کہ اس کی فضا، اس کا ماسک (FOCUS) اور
خلوص وہ غیر ضروری تفصیل کو یکسر خارج کرنے پر زور دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے
خیال میں زمان و مکان کی وحدت اور ترتیب کی پابندی بھی غیر ضروری ہے۔ ان کے
یہاں ایسے افسانے عام ہیں۔ جن کی تحریر غیر مربوط، رمزیت پر ترجیح، نحو غیر معروف
اور مبہم۔ ان تجرباتی افسانوں میں ایک رجحان یقینی طور پر ابھر رہا ہے اور وہ ہے
رمزی اور مبہم (SYMBOLIC & ABSTRACT) کہانی کا۔ اس طرح
کے افسانے اُردو میں بالکل نئی چیز نہیں ہیں۔ تقسیم سے پہلے کے ادیبوں میں کرشن چندر
کی ”غالیچہ“ اور ”جوراہے کا کنواں“ احمد ندیم قاسمی کی ”سلطان“ اور ”وحشی“ ممتاز شیریں
کی ”میگھ طیار“ اور احمد علی اور عزیز احمد کی کچھ کہانیوں کو تکنیک کے اعتبار سے ایک
حد تک رمزی کہہ سکتے ہیں لیکن اس طرح کی کہانیاں ایک رجحان کی حیثیت سے نئے

ادیبوں کے ساتھ ہی وجود میں آئی ہیں۔ ان میں پاکستان کے کچھ خاص ادیب اور نمائندہ کہانیاں کچھ اس طرح ہیں:-

عبداللہ حسین (جیلا وطن) خالد اصغر (ایک لوند لہو کی) محمد عمر مبین (حصار) انور سجاد (چوراہا) اور غلام الثقلین نقوی (سرگوشی)۔ اس ضمن میں ہندوستان کی نمائندگی کرنے والوں کے نام یہ ہیں:-

بلراج منرا (کمپوزیشن ٹو) سریندر پرکاش (آپ بیتی)۔ راج ایسے (تصویر)۔
 یسے (فہوم کی) بلراج کول (نیرس رکتا)۔ احمد عیش (مکھی) کمار یاشی (زودگھاس کا سمندر)۔
 یہ سب مفکر ہیں جو آج کے انسان کے کھوکھلے پن کے بارے میں زیادہ فکر مند ہیں اور اس بات پر کئی یقین رکھتے ہیں کہ دھڑکے ہوئے فرد کا اپنے ماحول سے
 رشتہ کچھ بدل سا گیا ہے، اور اب اُس سے فراق ممکن نہیں، ان میں سے چند زیادہ حساس
 لوگ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کا فرض ہے کہ وہ آج کے دور کے نئے مسائل سے نبرد
 آزما ہوں چاہے اس کے لئے انہیں کتنی بڑی قربانیاں کیوں نہ دینی پڑیں۔ یہ بات اور
 ہے کہ اردو کی طرح ان کے ذہن میں بھی یہ بات واضح نہ ہو کہ آج کے نئے مسائل
 فی الحقیقت کیا ہیں۔ یہ ادیب جانتے ہیں کہ ماضی کے ادراقی میں مجبوس سماجی تقسیم
 آج انہیں بھی اتنی مشکوک نظر آتی ہیں، جتنا کہ آج سے پچاس پہلے کے ادیبوں کے
 لئے ۱۹ ویں صدی کی اخلاقی اقدار۔ یہ صغیر اور مغربی ممالک کے ہم عصر نوجوان ادیبوں
 میں جو شے مشترک ہے وہ ہے ایک رجحان۔ ایک ایسا رجحان جس میں یاس و
 آس اور نفرت و محبت ہم آہنگ ہو کر حال کا جائزہ لے سکیں۔ یہ جزایات بظاہر
 جتنے متضاد نظر آتے ہیں۔ درحقیقت اتنے نہیں ہیں۔ نئے ادیب چاہتے ہیں کہ
 آج کے تجربات جیسے بھی ہیں ان کو ویسے ہی پیش کیا جائے۔ اپنی تمام غیر شاعرانہ
 خصوصیات اور بد صورتی کے ساتھ۔ اور اس طرح ایک ایسے ادب کی تخلیق ہو۔

جو پوری زندگی کا احاطہ کئے ہوئے ہو۔

آج کے ادیب کا جو سب سے بڑا کام ہے وہ ہے زندگی کے انتشار کی بھول بھلیوں میں رابطہ کی تلاش نہ کہ عام تجربات کا سطحی مطالعہ۔ ساتھ ہی ساتھ ہندوستان میں اقدار کے تغیر کا ایک لامنتہا ہی سلسلہ بھی جاری ہے۔ نوجوان ادیبوں کا اچانک ماقبل تاریخ دروڑ اور ابتدائی آریائی تہذیبوں، بدھ مت اور نروان کے تصور سے دلچسپی بھی اتنی ہی اہم ہے جتنا کہ موجوداتی خلاق تصور سے ان کا تعلق۔ اگرچہ یہ کہتا مشکل ہے کہ اس تحریک کی دیر مغرب کی قدیم ہندوستانی تہذیب سے فنی یا ذہنی دلچسپی ہے یا تقسیم ہند کے بعد برصغیر کا تہذیبی احوال ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں ہوں۔

آج کے نوجوان ادیب چاہے ان کا تعلق مشرق سے ہو یا مغرب سے مادی ترقی کے تصور کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتے کیونکہ وہ صنعتی نظام کو انسانی اقدار کی تباہی کا پیش خیمہ سمجھتے ہیں۔ چونکہ ہندوستانی صنعتی نظام کی تشکیل پورے طور پر ابھی ہوئی ہے اس لئے آج کا ہندوستان دو عالموں میں جیتا ہے۔ ایک طرف شہری آبادی جھپٹ اور موٹر گاڑیوں کے دور میں ہے تو دوسری طرف دیہات کی آبادی نہ صرف قدیم روایات کی حامل بلکہ بیل سکاڑی کے دور میں گم ہے۔ پورے برصغیر میں ذہنی رسد کشی جاری ہے۔ روایت پرستی اور نئی روشنی میں راسخ العقیدگی اور عقائد کے ٹوٹنے ہوئے اصرام ہیں۔

ایک سب سے بڑی حقیقت جو عالم انسانی کو یکجا کرنے میں لگی ہوئی ہے۔ وہ ایک منفی حقیقت ہے۔ دنیا جتنی ترقی کرتی جاتی ہے اتنا ہی مکمل یزیدی کا احتمال بھی بڑھتا جاتا ہے۔ ایٹمی قوت ایک طرف تو انسان کو چاند پر لے جا چکی ہے مگر دوسری طرف گرہ زمین پر پوری انسانیت کو ختم بھی کر سکتی ہے۔ ہماری زندگی کے ڈھانچے میں

جو تبدیلیاں آ رہی ہیں وہ بنیادی محسوس ہوتی ہیں۔ اگر ایسا ہے تو پھر یہ امکان
 برٹھ جاتا ہے کہ ہمارے قدیم سماجی انوکار اور ادبی روایات ایک دہائی کیسے معدوم
 ہو جائیں گے۔ وقت کا یہ بہاؤ پھر ہمیں کہاں لے جا رہا ہے۔ اس سوال کا کوئی واضح
 جواب نہیں ہے کیونکہ ابھی بہت سے رجحانات غیر یقینی حالات کے مدور میں غلطان
 ہیں۔ بہت سے دباؤ اور امکانات ان پر اثر انداز ہو سکتے ہیں لیکن یہاں یہ کہتا
 غلط نہیں ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے نوجوان ادیبوں نے یہ محسوس کرنا شروع کر دیا
 ہے کہ دنیا لے پناہ تبدیلیوں کے دہانے پر کھڑی ہے۔

کل تک میر تقی میر چاند کے آئینے میں اپنے محبوب کا چہرہ دیکھا کرتے
 تھے۔ کون جانتا ہے کہ آنے والی کل اسی آئینے میں مکمل تباہی کا خوف سانس لینے
 لگے۔ بقول ایرینگ ہووڈ (IRVING HOWE) کل کا سوال شاید زندہ
 رہنے کی شرائط اور حالات سے متعلق نہ ہو۔ بلکہ خود زندگی سوال بن کر سامنے آ جائے
 اور ہم سے پوچھے :-

کیا میں باقی رہ سکتی ہوں ؟ ترجمہ : آفاق احمد

(بقیہ مضمون معاشرتی شعری اور نثری شعور صفحہ ۸۰ سے آگے) اگر وہ احترام ذات کے اس نکتے کو
 پاسکے، فی الحال غیر شعوری یا نیم شعوری حالت میں یہ چراغ مٹا تا ہی سہی کچھ روشنی تو پھیلا رہا ہے
 اگر آپ اس کو سمجھانے کے لئے نئی حیثیت کی یہ تعریف لیکر اٹھتے ہیں کہ یہ سر پر لٹکتی ہوئی ستلوار
 کو دیکھ کر اندر گھس جانے کے لئے دوڑ پڑنے کا نام ہے (حالانکہ وہاں بھی یہ محفوظ
 نہیں ہے تو براہ کرم تخریب ذات SELF DESTRUCTION کے عمل پر غور فرمائیے
 جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، اگرچہ اس پر غور کرنے کی بجائے ہنس پڑنا اتنا
 ہی آسان ہے جتنا کہ ایسا کرنا خطرناک ہے :

جدیدیت — ترقی پسندی کی توسیع

آج کل علمی اور ادبی حلقوں میں یہ سوال بڑے شد و مد سے اٹھایا جا رہا ہے کہ جدیدیت ترقی پسندی کا تسلسل ہے یا ردِ عمل میرے نزدیک جدیدیت ترقی پسندی کا تسلسل بھی ہے اور ردِ عمل بھی۔ ترقی پسندی جب ہمارے ادب میں آئی تو وہ تاریخ کے تقاضوں کا ایک اظہار تھی جس طرح آج جدیدیت تاریخ کے تقاضوں کا اظہار ہے اُس دور میں تاریخ کے تقاضوں کا اظہار انسان دوستی کے ایک ایسے تصور کی صورت میں ہوا جو اقدار کے انحطاط کا قائل تھا اور جنگوں اور تشدد نے انسانی جسم اور روح کو جس طرح مجروح کیا تھا اس سے بڑی حد تک پریشان اور نا آسودہ تھا۔ سیاسی اور اقتصادی استبداد کی قیامت خیزی نے اس تصور کو مساوات کے جذبات سے سرشار کیا اور قومی اور بین الاقوامی سطح پر اس نے انسانی برادری کو اپنا مطلع نظر بنایا۔ قریب قریب یہی محرکات جدیدیت کے پس منظر میں کار فرما ہیں۔ آج کا جدید ادیب اقدار کے انحطاط کا اسی طرح قائل ہے جس طرح موجودہ صدی کی تیسری دہائی میں ترقی پسند ادیب قائل تھا۔ انحطاط اقدار کے اس شدید احساس

کے علاوہ موجودہ انتشار اور شکست و ریخت، صنعتی شہر سامانی میں انسانی زندگی کی گم شدگی، مختلف فلسفیانہ نظاموں کا کھوکھلا پن اور ان کے روبرو عصر حاضر کے انسان کی لیے ایسی یہ سب ایسے محرکات ہیں جنہوں نے ادب میں جدیدیت کا تصور پیش کیا ہے اور یہ تمام محرکات ان محرکات کا ایک منطقی تسلسل ہیں جو ادب میں پہلے ترقی پسندی کے رجحان اور پھر ترقی پسند تحریک کی بنیاد بنے سماجی برابری کے اس احساس نے ایک بین الاقوامی انصاف، محبت اور انسان دوستی کے رشتے کو جنم دیا اور اس پس منظر میں اگر دیکھا جائے تو جدیدیت ترقی پسندی کی ایک غیر مبہم تر سبب نظر آتی ہے۔

ترقی پسند تحریک اس بات پر مبنی تھی کہ ادب کے سامنے واضح مقصد ہوتا چاہیئے اور انسان کے لئے بہتر زندگی، بہتر مواقع اور نتیجتاً ایک بہتر اور صحت مند سماج کی تشکیل اس کے پیش نظر تھی۔ آج جدید ادب کے سماجی ہزار کہیں کہ ادب میں مقصدیت کے ہم قائل نہیں ہیں لیکن جہاں تک قابل ذکر جدید ادبی تخلیقات کا تعلق ہے۔ وہ اس دعوے کی تائید نہیں کرتیں، اگر ہم جدید ادب کی تیسرے درجے کی تخلیقات کو نظر انداز کر دیں اور صرف پہلے یا دوسرے درجے کی تخلیقات کو پیش نظر رکھیں تو ان میں بھرپور عصری شعور نظر آتا ہے۔ معاشرے کی خرابیوں پر تنقید نظر آتی ہے اور بہتر سماج کی تشکیل کی آرزو نظر آتی ہے۔

ترقی پسندی نے اپنے دور ارتقاء میں کئی مرحلے طے کئے اور ایک مرحلہ شوق یہ تھا کہ انسان دوستی، انصاف اور سماجی مساوات کی آرزو جس نے ابتدا میں اپنے آپ کو ادبیت اور شعریت میں ڈھالا تھا۔ اکثر شعر و ادب سے کٹ کر ایک نعرے کی صورت اختیار کر گئی، ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ عوامی زندگی اور جمہور دوستی کے جذبے کی تازہ ہوا شاعر اور ادیب کی داخلیت اور دروں بینی کی آبیاری

کرتی لیکن ہوا یہ کہ ترقی پسند ادیب داخلیت، درون بینی اور انکشاف ذات کے عمل سے دور ہوتے چلے گئے اور عالم گیر محبت کا وہ جذبہ جو فراق کی غزل میں اس غنائی تشویر کے ساتھ :-

مرے کلام میں اے رگ رنگ کے عاشق
ترتی ہنسی نہ سہی درد کائنات تو ہے
یا فیض کی نظم میں جذبے کی اس شدت کے ساتھ :-
یہ کون سخی ہیں

جن کے ابو کی اشرفیاں

چمکا تھا ترقی پسندوں کی اکثریت کے ہاتھ میں اگر شاعری اور ادب کی دوسری اصناف کی تخلیق کے لئے ایک ٹھوس اور بھونڈا فارمولہ لایا گیا اور یہ طے پایا کہ اس فارمولے کے مطابق تخلیق کیا ہوا ادب تو ادب ہے۔ اس کے علاوہ جتنا بھی ادب ہے وہ ادب کی ذیل میں نہیں آیا۔ اس دور میں حقیقتاً راشد اور میراجی کی نظمیں، علم کی غزلیں اور منٹو کے افسانے اسی لئے معنوب قرار پائے۔

اس ایٹمے کا ایک پہلو تو یہ تھا کہ شاعری "نہ ن نہ ن بکش بکش" کا ایک کھر درا ہیولی بن گئی اور دوسرا یہ کہ ادب سیاست کا تابع ہو گیا۔ درشت لہجہ اور خطیبانہ گھن گرج اسی فارمولے کو برتنے کا منطقی نتیجہ تھی۔

ادب میں یہ ایک خطرناک رجحان تھا اور نئی طبائع اپنے آپ کو اس کے ساتھ ہم آہنگ نہ کر سکیں۔ یہ وہ مقام تھا جہاں جدید ذہن کا ترقی پسند ذہن کے ساتھ واضح ٹکراؤ ہوا۔ ترقی پسند نقاد جہاں ترقی پسند ادب کو ادب کے معیار سے نہیں ترقی پسندی کے معیار سے جانچتا تھا وہاں جدید ذہن ادب کو غیر ادبی پیمانوں سے مپنے کے لئے تیار نہیں تھا۔ اگر ہم اپنے ادب میں جدیدیت کی مسلسل کئی برس پر پھیلی ہوئی تخلیقات کو اپنے

سلسلے رکھیں تو ترقی پسندی کا یہ رد عمل واضح طور پر نظر آتا ہے۔

ترقی پسند ادب اور جدید ادب کا فرق بیان کرتے وقت عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادب عزم، حوصلے اور توانائی کا ادب ہے اور جدید ادب روح کی گھٹن، بے اطمینانی اور داخلی کشمکش کا ادب ہے۔ ترقی پسند ادب زندگی کے مسائل سے نبرد آزما ہے اور جدید ادب زندگی کے حقائق سے گریز اور فراریت میں پناہ ڈھونڈتا ہے لیکن یہ حد فاصل بھی محض ایک ایسے فارمولے کی حیثیت رکھتی ہے جس کی ادب کے غیر جانبدارانہ تجزیے میں کوئی گنجائش نہیں۔ کیونکہ یہ بھی ادب کو پائے کا ایک غیر ادبی پیمانہ ہے۔ روح کی گھٹن یا بے اطمینانی، نظریوں کا تضاد، تنہائی، تڑپ یا داخلی کشمکش تو روزِ اوّل ہی سے سچے شاعروں اور ادیبوں کا مقدر ہیں اور جو شاعر یا ادیب داخلی کشمکش سے دوچار نہیں ان کی حیثیت نقالوں سے زیادہ نہیں اس لئے ادب خواہ عزم، حوصلے اور توانائی کا ہو جیسے اقبال کی شاعری تو بھی وہ روح کی گھٹن، بے اطمینانی، احساسِ ناکسودگی اور داخلی کشمکش سے الگ ہو کے نہیں بن سکتا۔ وہی اقبال جس نے کہا۔

خودی کا لڑداں ہو جا خدا کا ترجمان ہو جا

یا

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہرِ کامل نہ بن جائے

یا

فروغِ مشقت خاک از نوریال افزوں شود روزے
زمین از کوبِ تقدیر ماگردوں شود روزے
اسی کے یہاں یہ تڑپ بھی ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ہے۔

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز دسا زرومی کبھی پیچ و تاب رازی

6.

زمانے گم گم اور، زمانے گم گم خود را
 زمانے ہر دور را بچہ راز است این چہ راز است این
 اور غالب اور میر کے یہاں جن کی شاعری کسی سیاسی، سماجی یا اصلاحی مدرسہ
 فکر کی پابند نہیں رہی اور جو کسی مخصوص نظریہ سیاست سے وابستہ نہیں رہے۔ یہ نغمہ
 بھی سننے میں آجاتا ہے۔

مت سہل ہمیں جاتو پھر تہے فلک برسوں
 تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں
 آدمِ خاکی سے عالم کو چلا ہے ورنہ
 آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا (میر)
 بیا کہ قاعدہ آسماں بگڑ دانیچم
 قضا بہ گہر دشِ رطلِ گہراں بگڑ دانیچم
 لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
 مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے (غالب)

نے غالباً آج سے ساٹھ برس پہلے جب ہندوستان میں صنعتی زندگی کو قدم رکھتے دیکھ کر کہا تھا۔

اس دھوئیں میں اپنی زریں روشنی کھو تے ہوئے
میں نے دیکھا، روح انسانی کو گم ہوتے ہوئے
اور جگر نے اپنی غزل میں اس خیال کا اظہار کیا تھا
عقل باریک ہوئی جاتی ہے
روح تاریک ہوئی جاتی ہے

تو انہوں نے شعوری یا وحدانی طور پر اس غیر متوازی صنعتی نظام کی ایک جھلک دیکھ لی تھی جس میں فرد کی شخصیت کے گم ہو جانے کا احتمال تھا اور جو آج بڑی حد تک ایک حقیقت بن کے سامنے آ رہا ہے۔

یہ بھی نہیں جدید ذہن نے سیاسی موضوعات کو شاعری یا نثر کے لئے حلقہ بیرون در قرار دے دیا ہو۔ سیاسی موضوعات سے لے گا نگی کے معنی ہیں عصری آگہی کا فقدان اور غالباً یہ اعتراض جدید ذہن پر مخالفین کی طرف سے عاید کیا گیا ہے۔ ورنہ جدید غزل، نظم، افسانے، مقالے اور تنقیدیں سیاسی موضوعات ہمیں قدم قدم پر نظر آتے ہیں۔ انسانی وحشت اور بربریت کے خلاف جدید فن کاروں نے ہمیشہ آواز بلند کی ہے۔ اب یہ کہنا کہ یہ آواز تو بامقصد ہے لیکن جدید ادب مقصدیت کا قائل نہیں۔ ایک اکلے ہوئے سچی بات ہے اور حقیقت یہ ہے کہ انسانی وحشت اور بربریت۔ سیاسی استحصال اور سامیتسی ایجادات کے مضرت رساں استعمال کی خلاف آواز اٹھانا ایک بہتر سماج اور صحت مند معاشرے کو بروئے کار لانے کی شعوری کوشش ہے اور یہ شعوری کوشش جو کل ترقی پسندی کے پیش نظر تھی آج جدیدیت کے پیش نظر ہے +

کشمیری ڈرامہ

ایک جائزہ

کوئی بھی فن تب تک پوری طرح پذیر نہیں سکتا جب تک نہ اُسے اُس معاشرے کی سرپرستی حاصل ہو، جس کی وہ پیداوار ہے۔ کشمیری فن اور ادب کی سب سے بڑی بد قسمتی یہی رہی کہ اُسے یہ سرپرستی نصیب نہیں ہوئی۔ کشمیری عوام خود سینکڑوں سال زندگی اور موت کی کشمکش میں گرفتار رہے۔ زمانہ اُن کی عزت، اُن کے ناموس کے لیے تھا۔ دو وقت کی روکھی سوکھی ملے یہی غنیمت تھا، فن اور فن کار کی فکر کون کرتا۔ لٹا دیتے اور یڈ شاہ زین العابدین کے دور حکومت کو چھوڑ کر تاریخ میں آپ کو کوئی ایسا دور نہیں ملے گا جب کہ یہاں کے عوام نے ایک ساتھ چالیس پچاس سال سکون سے گزارے ہوں، ایسی صورت میں بھی، اگر ہمیں کہیں کوئی ادیب پارہ ملتا ہے۔ کوئی فنی شاہکار دیکھنے کو ملتا ہے تو ہمیں اُن جیالے فن کاروں کی تخلیقی تڑپ کا احساس ہونا چاہیئے جو حوادث روزگار کے ٹھپڑے کھانے کے باوجود اپنی صلاحیتوں کا اظہار کئے بغیر زندہ نہ رہ سکتے تھے۔ اگر ہم پچھلے سینکڑوں برسوں کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ہمیں جگہ

جگہ ایسے حوالے ملیں گے جن سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کئی قوتوں نے نہ صرف
 یہاں کے ادب اور کلمہ کو نظر انداز کیا بلکہ انہیں ختم کر دینے کی منظم کوشش بھی کی۔ اس
 افراتفری کا شکار سب سے پہلے کشمیری زبان ہوئی اور وہ کس میرسی کے عالم میں
 بول چال تک ہی محدود رہی۔ کشمیری نثر کی تقدیر کے ساتھ ہی کشمیری ڈرامے
 کی قسمت کا وابستہ ہونا لازمی تھا۔ اکاد کا حوالے کے علاوہ یہاں کی قدیم تاریخ
 میں کشمیری نثر کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے لیکن لوگ گیتوں کے دوش بدوش یہاں
 ڈرامہ عوام کی سطح اور ان کی سرپرستی میں کافی زیر پھیلتا پھولتا رہا جس نے وقت کے
 تھپڑے لہریے شمار اُتار چڑھاؤ دیکھے لیکن پھر بھی زندہ رہا اور حب ہم
 کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیتے ہیں تو کشمیری ڈرامے کی اساس اتنی لوگ ناٹکوں پر
 رکھتے ہیں جنہیں کشمیری زبان میں بھانڈ جشن کہتے ہیں۔ میرے اس مضمون کا مقصد
 کشمیری ڈرامے کی تاریخ لکھنا نہیں بلکہ اُن ڈرامائی تخلیقات کا جائزہ لینا ہے
 جو تدریج کشمیری ادب میں ایک باضابطہ صنف کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ اور
 اگر ہم آج کل کے خالص کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ ڈراما نگار
 شعوری یا غیر شعوری طور پر بھانڈ جشن کے فارم کو ہی اپنا رہا ہے۔ اس لئے
 ضروری ہے کہ جدید کشمیری ڈرامے کا تفصیلی ذکر کرنے سے پہلے میں ”بھانڈ
 پاٹھر کے بارے میں کچھ کہوں۔

اگر ہم ہندوستان کے لوگ ناٹکوں کی تاریخ میں تھوڑی سی دلچسپی لیں
 تو یہ بات صاف طور پر واضح ہو جائے گی کہ بھانڈ پاٹھر ملک بھر کے لوگ ناٹکوں
 کی ہی ایک کڑی ہے۔ ان لوگ ناٹکوں کا اہم مقصد تھا عوامی تفریح۔ ملک کے
 باقی حصوں کی طرح کشمیر میں بھی پیشہ ورانہ ناٹک مندلیاں تھیں جو گاؤں گاؤں شہر
 شہر جا کر لوگوں کا دل بہلاتی تھیں۔ پہلے پہلے یہ ناٹک مندلیاں مذہبی قصے

کہا نیاں لوگوں کے سامنے ڈرامے کی صورت میں پیش کرتیں۔ ان لوگ ناٹکوں کی عمر کا
 تعین کرنا بہت مشکل ہے مگر چونکہ راج ترنگنی میں بھی اس طرح کے اداکاروں کا
 ذکر ملتا ہے۔ اس لئے یہ کہنا کچھ غلط نہیں کہ یہ فن یہاں بہت ہی قدیم زمانے
 سے پنپتا اور پروان چڑھتا آرہا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان لوگ ناٹکوں کے
 موضوع بھی بدلتے گئے اور وہ مذہب سے سماج کی طرف آتے گئے۔ انیسویں صدی
 تک ان ناٹکوں میں فنی تابندگی بھی تھی اور زندگی کی تڑپ بھی۔ اُس زمانے میں
 سویرنگ اور واہتھور کے بھانڈوں میں بیکتا مانے جاتے تھے مگر ۱۸۷۷ء میں
 کشمیر میں ایک زبردست قحط پڑا اور سویرنگ کے بیشتر فن کار بھوک مری کا
 شکار ہوئے اور واہتھور کے بھانڈوں کا فن بھی زوال کی طرف جانے لگا۔ والٹر
 آر۔ لارنس نے جنہوں نے اُس وقت کے کشمیر کے حالات نہایت ایمانداری اور
 خوب صورتی سے اپنی کتاب (VALLEY OF KASHMIR) میں قلمبند کئے
 ہیں۔ ان لوگ ناٹکوں کے بارے میں لکھا ہے:-

”یہ فن کار اپنے ناٹکوں میں دیہات کی زندگی کی نہایت ہی عمدہ عکاسی
 کرتے ہیں۔ ان کے ملبوسات اور میک اپ بہت ہی اعلیٰ پائے کا ہوتا ہے اور یہ
 گاؤں کا نظام زندگی اور لوگوں کے رہن سہن کا طریقہ بڑی فن کاری کے ساتھ پیش
 کرتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ جس وقت ہمارا گلاب سنگھ کشمیر پر قابض ہوا۔ اُس نے
 کافی حد تک انہی لوگ ناٹکوں کے ذریعے یہاں کے گاؤں کے نظم و نسق کے
 بارے میں واقفیت حاصل کی۔ ان ناٹکوں کے پلاٹ ایک دوسرے سے ملتے جلتے
 ہیں۔ بادشاہ اپنے وزیر کے ساتھ گاؤں میں داخل ہوتا ہے۔ زمانے کا ستایا
 ہوا کسان واویلا کرتا ہوا آتا ہے۔ گاؤں کے حاکم پٹواری کے خلاف فریاد کرتا
 ہے۔ پہلے اُس کی فریاد اونچی اور واضح ہوتی ہے لیکن جب وہ پٹواری اور وزیر

کو ایک طرف کاٹا پھوسی کرتے ہوئے یا تلے تو آہستہ آہستہ اس کے حوصلے پست ہوتے ہیں اور آواز دھیمی بڑھاتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پٹواری اور وزیر بری ہو جاتے ہیں اور بے چارہ کسان پر قہر بادشاہی نازل ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھانڈ دیہاتیوں کے روزمرہ کے کام کاج مثلاً پڑھ کاتنا، ہل جوتنا، بیج بونا، فصل اگانا، فصل کاٹنا وغیرہ بھی ان پاتھروں میں دکھاتے۔ واسطوہر کے بھانڈوں کے علاوہ ان کام کے بھانڈ جو بھگتوں کے نام سے مشہور ہیں۔ بھانڈ یا تھر کے فن میں یکمیت تھے، ان کام میں یہ فن اور علاقوں کے مقابلے میں زیادہ استوار بنیادوں پر تھا اور آج جب ہم اس فن کے ساتھ ڈرامے کی ایک نہ ٹوٹنے والی کڑی جوڑتے ہیں تو ان کام کے بھگتوں پر ہی ہماری نگاہ پڑتی ہے۔ ان ہی فن کاروں کے ذریعے پرانے بھانڈ یا تھر کی باقیات ہم تک پہنچی ہیں۔ بھانڈوں کا فن موروٹی ہے۔ باپ سے بیٹے نے اس فن کی مہارت حاصل کی۔ ڈرامے کے ڈائلاگ سنے۔ یاد کئے اور بعد میں اپنے بیٹے کو سکھائے۔ اس طرح سے یہ لوگ نائک ہم تک پہنچے ہیں۔ چونکہ ان نائکوں میں ہر پڑھی نے وقت کے تقاضوں اور اپنی فنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کانٹ چھانٹ اور اضافے کئے۔ اس لئے ان کی صورت اب اتنی مسخ ہو چکی ہے کہ ان کی اصل ہیئت کا تعین کرنا ناممکن ہے اور آج ہم جو پاتھر دیکھتے ہیں وہ چند مناظر کا ایک لے ربط سلسلہ ہے کسی بھی پاتھر میں یا ضابطہ پلاٹ نہیں۔ مکالموں میں لوگ نائکوں کی چھین نہیں اور نہ نیکھایت۔ ان میں سے جو پاتھر ہم تک پہنچے ہیں ان میں درزہ یا تھر، رازہ یا تھر، ٹسکار گاہ اور پٹہ یا تھر قابل ذکر ہیں اور یہ اس وجہ سے بھی اہم ہیں کہ کشمیری ڈرامے کا بس یہی ایک سرمایہ ہے جو ہم تک پہنچا ہے۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان لوگ نائکوں کے موضوع بدلتے

گئے اور زمانے کی گردش کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنے آپ کو مختلف سانچوں میں ڈھالتے کی کوشش کی۔ یہ ڈرامے عوام کے علاوہ چونکہ حکمرانوں کے سامنے بھی کھیلے جاتے تھے، اس لئے ضروری ہے کہ ان میں بادشاہوں کی خوشنودی کے لئے بھی رد و بدل ہوتا۔ بھانڈ جشن کے جو نمونے ہم تک پہنچے ہیں۔ ان پر پٹھان اور متعل زمانے کی واضح چھاپ ہے۔ حاکم فارسی زبان بولتا ہے جس کا ترجمہ کسان کو سنایا جاتا ہے اور اپنی صفائی میں جو داد و فریاد کرتا ہے۔ اُس کا ترجمہ حاکم کو سنایا جاتا ہے اور اس طرح سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ان ناٹکوں کا مسخرہ اگر ذہین ہے اور اس میں خدا داد قابلیت ہے۔ تو وہ وہیں موقع پر کچھ ایسے فقرے چسپان کرتا ہے کہ تماشہ بین لے اختیار ہنس پڑتے ہیں اور اس طرح سے ان ناٹکوں میں زندگی کی رتق جاگ پڑتی ہے، لیکن مجموعی اعتبار سے یہ لوگ ناٹک نہایت ہی سست رفتاری سے چلتے ہیں اور اگر ان کام کے بھگت اس فن کو نئی ڈگر پر ڈالنے کی کوشش نہ کرتے تو یہ فن بالکل ہی مریچکا ہوتا۔

تاریخ کا جائزہ لیتے وقت ہم دیکھتے ہیں کہ بادشاہ کے زمانے سے بیسویں صدی کے شروع تک کشمیری زبان کا ڈرامہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ بس ان ہی لوگ ناٹکوں نے اس فن کی رتق زندہ رکھی اور جب ہم بیسویں صدی کے وسط سے لے کر اس وقت تک کے لکھے گئے یا کھیلے گئے کشمیری ڈراموں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اتنی مایوسی نہیں ہوتی جتنی کہ اس سے پہلے کے سینکڑوں سالوں کی تاریخ کا جائزہ لیتے وقت ہوتی ہے۔ اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر اس وقت تک کشمیری زبان میں تین سو کے قریب چھوٹے اور بڑے ڈرامے لکھے گئے ہیں تو آپ شاید چونک جائیں گے۔ آپ یقین کیجئے کہ اس مضمون کے لئے مواد اکٹھا کرنے وقت میں بھی

کچھ حیران ہی ہوا تھا۔ ان میں سیٹج کے لئے لکھے گئے ڈراموں کی ہی تعداد ساٹھ ستر سے کم نہیں اور باقی دو سو سے اوپر ڈرامے ریڈیو کے لئے لکھے گئے ہیں ساٹھ بیسٹھ سال کے قلیل عرصے میں اتنے ڈراموں کی تخلیق کم حوصلہ بخش نہیں۔ ان میں اچھے ڈرامے بھی ہیں بُرے ڈرامے بھی۔ بہت ہی اچھے بھی ہیں اور بُرت ہی بُرے بھی۔ کچھ ایسے ہیں جن کا مقام ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ لکھتے وقت شاید بہت ہی اونچی قرار دیا جائے گا۔ لیکن بیشتر ایسے ہیں کہ ان کا ذکر کرنا بھی شاید وقت ضائع کرنا ہو گا۔ میں اس مضمون کا دائرہ دراصل کشمیری زبان میں لکھے گئے انہی ڈراموں تک محدود رکھوں گا۔ اس جائزے کو میں دو حصوں میں تقسیم کروں گا۔ ایک ۱۹۴۷ء سے پہلے کا دور اور دوسرا ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۲ء تک کا زمانہ۔

۲۰ ویں صدی کے آغاز میں پالسی تھیٹر اور آفاقی شہر بے تاپ اور باسٹر رحمت کے ڈراموں نے ہندوستانی سیٹج کو ایک نئی زندگی بخشی۔ فن کے شیدائی کئی کنٹریوں کو ریاست سے باہر جانے کا اتفاق ہوا اور انہوں نے یہ ڈرامے دیکھے۔ عوام میں ان ڈراموں کی مقبولیت سے وہ اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے یہاں کشمیر میں بھی اس طرح کا سیٹج قائم کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ڈراموں کے مسودے باہر سے لائے گئے اور انہیں ویسے ہی کھیلا گیا جیسا کہ وہ باہر دیکھ چکے تھے۔ گو اس تحریک سے یہاں سیٹج کی استوار بنیاد قائم نہ ہو سکی، لیکن ایک نیک فال یہ نکلا کہ کئی نوجوانوں میں یہ امنگ پیدا ہوئی کہ اس طرح کے ڈرامے کشمیری زبان میں بھی لکھے جائیں۔ یہ بہت کام تھا کیونکہ غلامی نے کشمیریوں کو شدت کے احساس کمتری میں گرفتار کیا تھا اور پڑھا لکھا طبقہ کشمیری زبان کو ابھی نظر سے نہیں دیکھتا تھا اور کسی کے خواب و خیال میں بھی یہ بات نہیں آسکتی تھی کہ کشمیری زبان میں بھی بلند پایہ

ادب لکھے جانے کی صلاحیت ہے۔ یہ کوئی ۱۹۲۹ء کی بات ہے اُس وقت کے ایک شاعر
 نند لال کول نے جو عام طور سے بھون اور لیلائیں لکھتے تھے پہلے کشمیری ادیب تھے
 جنہوں نے ڈرامے کے صنف کی طرف رجوع کیا اور زیرہ و لاس کے کوئی تین چار سال بعد
 پہلا کشمیری ڈرامہ ”شیخ کہہ وٹ“ لکھا گیا۔ یہ ڈرامہ سٹیج کے لئے ہی لکھا گیا اور کافی کامیابی
 کے ساتھ سٹیج پر کھیلا بھی گیا۔

کشمیری ادب میں ڈرامے کی تاریخ اسی ڈرامے سے شروع ہوتی ہے۔ گو ”شیخ
 کہہ وٹ“ مرحوم نند لال کول نے پارسی تھیٹر اور اُس وقت کے اردو ڈراموں سے متاثر
 ہو کر لکھا تھا لیکن اس کے پڑھنے سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ جہاں تک
 فارم کا تعلق ہے اس ڈرامے پر قدیم سنسکرت ڈرامے کی چھاپ بھی ہے بلکہ یہ کہتا
 مناسب ہو گا کہ اس میں ان دونوں تکنیکوں کا ایک دلاویز امتزاج ہے۔ اس ڈرامے
 کے ڈائیلاگ آفاقی شکر کے طرز پر لکھے گئے ہیں۔ کردار اُسی طرح کسی خاص نکتے کو
 اُبھارنے کے لئے یا جذبات کی شدت بیان کرنے کے لئے اشعار کا استعمال کرتے
 ہیں لیکن جہاں تک کرداروں کے تصور ان کی اٹھان کا تعلق ہے وہ سنسکرت ڈراموں
 سے کافی ملتا جلتا ہے۔ اسی طرح سوترا دھارا آتا ہے اور حاضرین کو پیش کئے جانے والے
 ڈرامے سے متعارف کرتا ہے اور جب بڑی جڈی شدت اختیار کر جاتی ہے۔ ددوشک
 آتا ہے اور لوگوں کو ہمسائے کی کوشش کرتا ہے، پلاٹ ہریش چندر اور نارامتی کی
 درد بھری داستان ہے۔ کہانی میں فالص دھار تک ماحول ہونے کی وجہ سے زبان
 کئی جگہ سنسکرت آمیز کشمیری ہے۔ لیکن اس کے باوجود ڈرامہ نگار نے زبان کا مزاج
 مجموعی طور سے پیچھے کشمیری رکھنے کی کوشش کی ہے، زبان بہت ہی شستہ اور
 یا محاورہ ہے اور لہجہ ہر کردار کے ساتھ بدلتا ہے۔ پُرانے تھیٹر کے ڈراموں کی طرح
 ”شیخ کہہ وٹ“ میں بھی کردار اپنے جذبات کا اظہار گا کر کرتے ہیں، جہاں تک گانوں

کا تعلق ہے بیشتر اشعار خوبصورت ہیں۔ گو ڈائلاگ میں آنے والے بیشتر شعر تنگ بندی سے اوپر اٹھ نہیں سکے ہیں۔ گانوں کے لئے مناسب ماحول اور (SITUATIONS) بڑی خوب صورتی سے پیدا کی گئی ہیں۔ تبدل لال کو لے کر ”سچ کہہ ڈھک“ کی مقبولیت کو دیکھ کر اور بھی کئی ڈرامے لکھے، ان کے پلاٹ بھی ہندو دیو مالا سے لئے گئے، ان میں ساؤنڈری سٹیہ وان، کرشن سدا، کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے، لیکن یہ ڈرامہ ادبی اور تکنیکی اعتبار سے کمزور تھے، غالباً اس لئے کہ یہ بہت ہی جلدی میں لکھے گئے ہیں کیونکہ ابھرتے کشمیری سٹیج کے لئے نئے نئے ڈراموں کی ضرورت تھی اور لکھنے والا بس ایک تھا۔ اسی دوران میں کشمیری سینما آیا اور کشمیری ڈراما جو ابھی پیدا ہی ہوا تھا دم توڑ گیا، اس کے بعد کشمیری ڈرامے پر ۱۹۴۴ء تک یعنی برابر پندرہ سال جمود چھایا رہا حالانکہ سٹیج کو یہاں کے کالج ڈرامیٹک کلبوں نے کسی نہ کسی طرح چلتا رکھا۔ پُرانے تھیٹر کے کچھ فن کاروں کے دلوں میں کشمیری ڈرامے کو پھر زندہ کرنے کی تڑپ باقی تھی۔

ان میں سے چند ایک جیالوں نے ۱۹۴۵ء میں پھر ایک کوشش کی، چنانچہ یاسین کشمیری نے ایک سوشل ڈرامہ لکھا۔ ودھواہ جسے نیشنل ڈرامیٹک کلب نے سٹیج کیا۔ یہ ڈرامہ کشمیری پنڈت طبقے میں سماجی سدھار کی ایک کوشش تھی اور اُسی طبقے میں یہ ڈرامہ کافی مقبول ہوا۔ اسے روایتی انداز میں لکھا گیا تھا گو مکالمے عام بول چال میں لکھے گئے تھے اور مکالموں میں شعر و شاعری نہیں رکھی گئی تھی لیکن گلے نے اس میں بھی تھے۔ اگر ادبی اعتبار سے پرکھا جائے تو اس ڈرامے کے مسودے میں خامیاں ہی خامیاں تھیں۔ چند اداکاروں کی زوردار اداکاری اور گانوں کی خوبصورت دھنیں اس ڈرامے کی مقبولیت کا باعث بنیں۔ اسی دوران سدھار سمیٹی کی طرف سے دو اور کشمیری ڈرامے شکر پاروتی اور کرشن سدا بھی لکھے گئے۔ یہ پُرانے تھیٹر کے اُردو ڈراموں کا پھر یہ تھے اور ایک خاص طبقے کے لئے تیار کئے گئے تھے۔ ان میں

ذہنی خوبی تھی اور نہ ہی پروڈکشن کی چابکدستی۔

کشمیر میں تھیسٹر کو کلچرل احیاء کا ایک اہم حصہ بنانے کی پہلی سنجیدہ کوشش ۱۹۴۶ء میں کی گئی۔ یہ وہ وقت تھا جب یہاں کی قومی تحریک اک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو چکی تھی۔ کشمیر چھوڑ دو کا نعرہ لگ چکا تھا۔ اس سارے ماحول کا لازمی نتیجہ تھا کہ یہاں کے ادیب اور فن کار اس تحریک سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے یہاں کی قومی بیداری کی تصویر کشی اُن انسانوں اور نظموں میں ملتی ہے جو اُس وقت لکھے جا رہے تھے۔ رائے عام کو منظم کرنے کے لئے اور لوگوں میں بیداری دلانے کے لئے ملک کے باقی حصوں میں انڈین پیپلز تھیسٹر کا وجود عمل میں آچکا تھا اور ملک کے مختلف حصوں میں اُس کی شاخیں قائم ہو چکی تھیں۔ انہی دنوں IPTA کے چند سرگرم کارکن یہاں آئے۔ یہاں کے چند طلباء اور اساتذہ جو کالج میں سٹیج سے قریبی تعلق رکھتے تھے۔ ان سے ملے اور اُن کے زیر اثر یہاں بھی انڈین پیپلز تھیسٹر کی ایک شاخ قائم کرنے کا منصوبہ باندھا گیا لیکن یہ تغیرات کا دور تھا۔ فکر و سخن پر پہرے بٹھائے گئے تھے۔ بات کرنے پر زبان کٹتی تھی۔ ایک ترقی پسند تنظیم کی شاخ قائم کرنا جو نئے شیر لانے کے برابر تھا۔ اس لئے طے ہوا کہ پہلے وسیع پیمانے پر ایک ڈرامہ سٹیج کیا جائے اور اس کے دائرے میں لپچھے اچھے فن کاروں کو اکٹھا کیا جائے۔ اور پھر اسے (IPTA) کے بجائے کوئی اور نام دیا جائے تاکہ اصل مقصد فوت نہ ہو جائے۔ یہاں اُن دنوں ادیبوں کی ایک انجمن انجمن ترقی پسند مصنفین کے نام سے وجود میں آچکی تھی، جس کا تعلق ملک کے اردو ادیبوں کی کل ہند انجمن سے تھا چنانچہ جب ترقی پسند تھیسٹر کی بنیاد ڈالنے کا قدم اٹھایا گیا۔ انجمن ترقی پسند مصنف کے ان ادیبوں کا تعاون حاصل کرنا ایک قدرتی بات تھی، کیونکہ یہ سبھی انجمنیں ایک نئی زندگی کا خواب دیکھتی تھیں۔ اسی انجمن کے اہم رکن پریم ناتھ برہمچاری

ڈرامہ لکھنے کی ذمہ داری سنبھال لی۔ چونکہ اس انجمن کا ایک اہم مقصد یہ بھی تھا کہ لوگوں کا شعور بیدار کیا جائے۔ اس لئے طے ہوا کہ ڈراما کشمیری زبان میں لکھا جائے تاکہ وہ لوگ اسے دیکھ سکیں، اس سے تحریک محال کر سکیں، جن کے رستے ناسوروں کی وہ عکاسی کرتا۔ اس طرح سے ڈرامہ ”بنت ہر“ کی تخلیق ہوئی۔ یہ ڈراما یہاں کے پچھلے حال کسانوں کے دکھ درد کی کہانی تھی۔ ساتھ ہی اُس نظام پر جو ٹ بھی جس نے عوام کی یہ حالت بنادی تھی۔ اس وقت یہاں سنسر شپ کا راج تھا۔ اس لئے ڈراما سٹیج کرنے سے پہلے گورنر کشمیر کو اس کا مسودہ دکھانا لازمی تھا اور جب اُسے مسودہ دکھا گیا۔ اُس نے اُسے سٹیج کرنے کی اجازت نہیں دی اور اُس ڈرامے کا مسودہ بھی تلف کر دیا۔ کشمیری ڈرامے کی تاریخ میں تانا شاہی کی یہ حرکت اس لئے اہم ہے کیونکہ اس حرکت نے تھیٹر کے فن کاروں، زندگی کے ان شیدائیوں کے حوصلے پست نہیں کئے بلکہ اُن کی اس تڑپ میں اور نکھار آیا۔

اوجھ ۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہوا۔ یہاں کے معاشرے میں ایک انقلاب آیا۔ قبائلی حملہ ہوا۔ جہاں یہاں کے نہتے عوام کو بے یار و مددگار چھوڑ کر بھاگ نکلا۔ ایک طرف یہاں کے لیڈر اور سیاسی کارکن قبائلی بربریت کے خلاف صف آرا ہوئے دوسری طرف یہاں کے ادیب، شاعر اور فن کار اپنے وطن کی حفاظت اور انسانیت کے تحفظ کے لئے میدان میں آئے اور ایک جھنڈے تلے منظم ہوئے۔ اس طرح سے قومی کلچرل محاذ وجود میں آیا۔ قومی کلچرل محاذ یہاں کے کلچرل اہمیاؤں کا سرچشمہ تھا۔ یہاں کے فن اور ادیب کے سمجھی ذہنیوں کی نشوونما کے لئے اُس بحران کے وقت جو کام اس انجمن نے کیا اُس پر ہر کشمیری کو فخر ہونا چاہیئے۔ چنانچہ آج کل کے کشمیری ڈرامے کی تاریخ اسی انجمن کے وجود سے شروع ہوتی ہے۔ اس انجمن نے کشمیری تھیٹر میں ایک نئی طرح ڈالی اور یہاں کے ادیبوں اور فن کاروں کو آگے

بڑھنے کا حوصلہ دیا اور اگر بہ انجمن وجود میں نہ آئی ہوتی تو غالباً کشمیری ادیب اور فن ابھی ابتدائی مرحلے میں ہی ہوتا۔

۱۹۴۷ء کے بعد جو پہلا کشمیری ڈرامہ لکھا گیا وہ مرحوم پیر دسی کا شہید شیروانی تھا۔ قبائلی حملہ کے وقت شیروانی کے شہید ہونے کی خبر ایک طرف تہایت ہی المناک تھی لیکن ساتھ ہی اس کی شہادت ہر ایک کشمیری کے لئے وطن پر مرنے کی ایک عظیم مثال بھی تھی۔ شیروانی کی عظیم قربانی سے یہاں کے ادیب اور فن کار بے حد متاثر ہوئے اور انہوں نے اس شہادت کی پوری تفصیل حاصل کی اور پیر دسی مرحوم نے اسے ڈرامائی جامہ پہنایا۔ چونکہ یہ ڈرامہ بہت ہی جلدی میں لکھا گیا اس لئے اس میں فنی پختگی نہ تھی اور مجموعی تاثر پر دوپگنڈا تھا۔ مگر کالمے تہایت زور دار تھے لیکن بیشتر کردار سطحی تھے۔ شیروانی کے آخری چند ایام بذات خود ایک زبردست ڈرامہ ہے۔ لیکن واقعات چونکہ تہایت تیزی سے رونما ہوتے ہیں۔ اس لئے ان ایام کو سیٹج کی اپنی مجبوری کے پیش نظر پیش کرنا شاید ممکن نہیں تھا۔ اس ڈرامے کے لئے گانوں کے لئے بھی گنجائش نکالی گئی تھی۔ شاید یہ کشمیری زبان کا پہلا ڈرامہ ہے جس کے گانے مصنف نے نہیں بلکہ کسی اور صاحب نے لکھے ہوں۔ یہ گانے ہجور صاحب نے موقع اور محل کے مطابق لکھے۔ گو کہ آزادی حاصل ہو چکی تھی اور پُرانی قدروں کی عاریتیں دھڑ دھڑ گر رہی تھیں۔ صدیوں کا دبا پسا کسان جاگ پڑا تھا۔ اُس کی تقدیر سنوارنے کے منصوبے تیار ہو رہے تھے۔ زرعی انقلاب آیا اور اس انداز سے آیا کہ بے چارہ کسان ششدر رہ گیا۔ ابھی اُس کا شعور ناپختہ تھا جو بھی قدم اس کی بھلائی کے لئے عوامی حکومت اٹھاتی اُسے لیتیں ہی نہیں آتا تھا کہ ایسا ہونا ممکن ہے۔ کسانوں کو اس انقلابی اقدام سے روشناس کرنے کا کام قومی کچلر محاذ کے فن کاروں نے اپنے ذمے لیا۔ وہ شہر سے نکل کر گاؤں کی

طرف چل پڑے اور اس مقصد کے لئے انہوں نے یہاں کے لوگ ناٹکوں کی فارم اپنائی
 اس مقصد کے لئے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے گئے اور ان میں یہ خاص خیال رکھا گیا کہ
 یہ گاؤں کی زندگی اور مسائل کے بالکل نزدیک ہوں اور دیکھنے والے ان میں اپنے
 دکھ درد کا پر تو دیکھ سکیں۔ اس طرح کے کئی ڈرامے گاؤں گاؤں، کھلیانوں کی
 آغوش میں، پتاروں کی چھھاؤں تلے، گھر وندوں کے پس منظر میں مہینوں کھیلے گئے
 یہ پہلی کوشش تھی یہاں کے لوگ ناٹکوں کے فارم میں تیار رنگ بھرنے کی ان ڈراموں
 کی نوعیت وقتی تھی اور انہیں تھیمٹر کی تاریخ میں جگہ دی جائے تو دی جائے، لیکن ادب
 میں شاید ہی جگہ دی جاسکتی ہے۔ ان میں سے ڈرامہ بہ اور ڈالر صاحب کافی مقبول
 ہوئے، کردار نگاری اور مرکالموں کی ننگفتگی کی وجہ سے یہ دونوں ڈرامے کافی اچھے
 تھے۔ مرکالمے اور (SITUATIONS) یہاں تک کہ کردار بھی موقع اور محل کے مطابق
 بدل دئے جاتے۔ چونکہ ان ڈراموں کا مقصد ایک خاص قسم کا پیر و پیگنڈا تھا۔ اس لئے
 یہ زیادہ دیر زندہ نہ رہ سکے۔ لیکن اس تحریک کا ایک فائدہ ضرور ہوا وہ یہ کہ یہاں
 کے باشندے طبقے میں جن میں ادیب اور شاعر بھی شامل تھے، احساس بیدار ہوا
 کہ ڈرامے کی صنف، کوئی بھی نکتہ نظر پیش کرنے کے لئے نہایت زوردار اور مؤثر
 ہے اور انہوں نے ڈراما لکھنے کی طرف رجوع کیا۔ آج کل ہمارے جلتے بھی اہم ڈرامہ
 نگار ہیں اسی تحریک کی پیداوار ہیں۔ ان میں علی محمد لون، سومر ناتھ زشتی، نور محمد
 روشن، امین کامل اور پشکر بھان قابل ذکر ہیں۔

قومی کالج محلہ محاذ کے بعد کلچرل کانگریس وجود میں آئی اور پھر آل سٹیٹ کلچرل
 کانفرنس، یہ تینوں اجتماعیں ایک دوسرے کے کھنڈروں پر تعمیر کی گئیں لیکن مقصد ان
 سبھی اجتماعوں کا ایک ہی تھا کہ کسی طرح سے یہاں کا فن اور ادب پروان چڑھے
 کافی دیر ان کے وجود کے ساتھ ہی کشمیری ڈرامے کا وجود وابستہ رہا۔ ۱۹۵۰ء تک

قومی کلچرل حاذکے تحت کشمیری ڈراما آگے بڑھتا گیا لیکن ۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۳ء تک ایک حصار رہا، ان تین سالوں میں کوئی بھی قابل قدر ڈرامہ نہ ہی لکھا گیا اور نہ ہی سیٹیج پر کھیلا گیا ۱۹۵۳ء میں یہاں سیاسی سطح پر ایک اور انقلاب آیا اور اس کا براہ راست اثر یہاں کے فن اور ادب پر بھی پڑا۔ چنانچہ ان تبدیلیوں اور روتا ہونے والے واقعات سے متاثر ہو کر یہاں کے ممتاز ترقی پسند شاعر دینا ناتھ نادم نے کشمیری زبان کا پہلا ادبیر لکھا۔ ”یوئیر ٹیئرزل“۔ نادم صاحب اس سے پہلے ہندوستانی کلچرل وفد کے ممبر کی حیثیت سے چین کے دورے پر گئے تھے اور اثر انہوں نے چینی ادبیرا دیکھ کر لیا تھا۔ ”یوئیر ٹیئرزل“ اسی کا پرتو ہے۔ ”یوئیر ٹیئرزل“ میں انسان دشمن قوتوں کی سازشوں کو بے نقاب کر دیا گیا ہے۔ یہ ایک علامتی ادبیرا ہے جس کی اساس شاعر نے ”یوئیر اور ٹیئرزل“ کے روایتی عشق پر رکھی ہے۔ ادبیرا کا ہر کردار ایک علامت ہے۔ یہ کردار ہیں ”یوئیر ٹیئرزل“۔ گل لالہ، بیگم بٹھی اور اکیبوم اور گلستان کی بہار کو لٹٹے والے طوفان اور پت بھڑ اس ادبیرا میں زندگی اور زندگی کی قدروں، جس کا سرچشمہ عوام ہیں کی نمایندگی جن کے پھول کتے ہیں اور شریپند اور جنگ باز قوتوں کی غزائیں اور طوفان۔ ”یوئیر ٹیئرزل“ کشمیری ڈرامے کی تاریخ میں ایک سنگ میل ہے، موضوع، تکنیک اور ادبی اعتبار سے یہ ادبیرا ایک شاہکار ہے اور ہندوستان کے ڈرامائی ادب میں اس کا ایک خاص مقام ہوگا۔ بد قسمتی سے ابھی اس ادبیرا کا ترجمہ ملک کی دوسری زبانوں میں نہیں ہوا ہے، گو اسے نہایت ہی کامیابی کے ساتھ سودیت یونین میں بھی سیٹیج کیا گیا ہے۔ نادم کی تخلیقات میں اس فن پارے کو بہت ہی اونچی مقام حاصل ہے، کرداروں کا تصور پلاٹ کا BUILD UP، شعریت اور تعمیل سمجھی اعتبار سے یہ ادبیرا ایک مکمل تخلیق ہے اور جب تک زندگی کی حسین قدروں کو شریپند عناصر کا خطرہ ہے یہ

اوپر زندہ ہے گا۔

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۶ء تک پھر ایک جمود رہا۔ اس بیچ صرف تین کشمیری ڈرامے لکھے گئے جن کا مقصد نشیبی علاقوں میں سیدلاب کی روک تھام کے لئے عوام میں ایک منظم تحریک شروع کرنا تھا۔ ان تین ڈراموں میں سے صرف دو تکنیکی اعتبار سے مکمل تھے۔ علی محمد لون کا لکھا ہوا تین ایکٹ ڈرامہ ”وز چھہ سانسو“ اور پشکر میھان کا لکھا ہوا ایک ایکٹ کا مزاحیہ ڈرامہ یا تن یا تراخ۔ یہ دونوں ڈرامے گاؤں گاؤں جا کر کھیلے گئے۔ یہ ڈرامے بہت ہی (REALISTIC) ڈھنگ سے لکھے گئے تھے۔ گو ان میں نہایت ہی چابک دستی سے پروپیگنڈا کا عنصر پیش کیا گیا تھا، لیکن پھر بھی ان کی کشمیری ادب میں خاص اہمیت نہیں ہے گی۔ یہ ڈرامے کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے۔ یہ ڈرامے کلچرل کانفرنس کے تحت تھیٹر کی مرکزی تحریک کی پیداوار تھے۔ ان کے علاوہ اس دوران میں دوسرے کلبوں نے بھی چند کشمیری ڈرامے لکھوائے اور سطح کئے۔ ان میں سے ماسٹر شمیمو ناٹھ کا لکھا ہوا کھیل اولاد، دینا ناٹھ مدریر کا ڈرامہ ستہ راتھ۔ سدماجی کا لکھا ہوا کھیل ملہ ترا، تربلو کی ناٹھ ویشنوی کا لکھا کھیل چتر قابل ذکر ہیں۔ ان میں بیشتر پرانی دگریر ہی لکھے گئے تھے، پلاٹ، کردار نگاری اور مکالموں کے اعتبار سے ان میں سے زیادہ تر ڈرامے بے حد کمزور تھے، ان کی وجہ سے کشمیری ڈرامے میں نہ ہی تو کوئی انقلاب آیا اور نہ ہی کسی طرح کا اضافہ ہوا۔ لیکن جس جذبے کے تحت یہ لکھے گئے اور سطح پر پیش کئے گئے اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ان سے پہلے پروفیسر حاجینی نے ایک ڈرامہ شائع کیا گریس مد گھر، اس ڈرامے کا مسودہ پڑھ کر اس بات کا تعین کرنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ کہ آیا اسے ڈرامہ کہیں یا مکالموں میں چند مناظر۔ ۱۹۵۶ء میں کشمیری ڈرامے میں پھر ایک دور دورہ شروع ہوا جہاں حکومت کی طرف سے پہلی مرتبہ جشن کشمیر منایا

گیا۔ اس جشن کے دوران وادی بھر میں کئی کچل سرگرمیاں رہیں۔ FESTIVAL کیمنی کی طرف سے یہاں پہلی مرتبہ سٹیج ڈراموں کے مقابلے کا اہتمام کیا گیا جس میں یہاں کے مختلف ڈراما کلبوں، سکولوں اور کالجوں نے حصہ لیا۔ لیکن صرف چند ایک ڈرامے سٹیج کئے گئے جن میں دو تین ہی ڈرامے کشمیری زبان کے تھے۔ فیسٹول کمیٹی کے لئے دینا ناٹھ نادم اور نور محمد روشن نے مشترکہ طور پر ایک کشمیری اوپیرا لکھا ہی مال ناگر گائے۔ تکنیک کے اعتبار سے یہ اوپیرا بے حد کمزور تھا۔ اس میں شیڈ ویلے، ڈرامہ اور اوپیرا کی تکنیکوں کو ایک ساتھ ملانے کی کوشش کی گئی تھی۔ جو اس کی ناکامی کی بنیادی وجہ ہے۔ گو گلنے اور دیگر مکالمے اچھے تھے لیکن اس میں نوٹر ٹیئرزل کی بے ساختگی اور خوبصورتی پیدا نہ ہو سکی۔ پلاٹ ہی مال ناگر گائے کی لوک داستان سے لیا گیا ہے۔ اسی فیسٹول میں نادم کا ایک اور اوپیرا ”نیکی تہ بدی“ ہندو ماہی سکول کے طلباء نے سٹیج کیا۔ یہ چھوٹا سا علامتی اوپیرا تکنیک، ڈرامائیت کردار نگاری اور موضوع کے اعتبار سے ہی مال ناگر گائے پر بھاری ہے۔ حالانکہ اس اوپیرا کو منظوم کھیل کہتا زیادہ مناسب ہوگا۔

انہی دنوں مرکزی انفاٹیشن بیورو کی طرف سے دیہی سدھار سے متعلق ہندی ڈرامے میرا گاؤں کا کشمیری ترجمہ بھی سٹیج کیا گیا۔ یہ ڈرامہ بھی عام پردیگنڈے کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکا۔ لاکھ کوشش کے باوجود اسے کشمیری کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش ناکام رہی۔ اس جشن میں دو اور کشمیری ڈرامے پیش کئے گئے۔ دونوں حبیبہ خاتون کی زندگی پر لکھے گئے تھے۔ ایک امین کامل نے لکھا تھا اور دوسرا دینا ناٹھ مدیر نے۔ یہ دونوں ڈرامے پردکشن کے اعتبار سے بے حد کمزور تھے لیکن جہاں تک مسودوں کا تعلق ہے۔ امین کامل کا ڈرامہ فنی اعتبار سے کئی خامیوں کے باوجود کشمیری ادب میں ایک اضافہ ہے۔ مکالمے اور کردار نگاری کافی حد

تک اچھی ہے۔ لیکن ڈرامے کا اٹھان پاختہ ہے مختلف مناظر ایک دوسرے سے تسلسلے
 ربط نہیں رکھتے اور آخر میں جاکر ڈرامہ بالکل بے جان پڑ جاتا ہے۔ حالانکہ حمید خاتون
 کی زندگی کا المیہ ہی اس کی زندگی کا ڈرامہ ہے۔ ایک مکمل زندگی کو ڈرامے کی شکل میں
 پیش کرنا بہت ہی مشکل ہے۔ دینا ناتھ ٹڈیر کا ڈرامہ چند مناظر اور چند مرکبوں کا
 ڈھانچہ ہے اور اسے ایک بچکانہ کوشش سے زیادہ درجہ نہیں دیا جاسکتا۔
 حمید خاتون کی زندگی پر ایک اور ڈرامہ جگن ناتھ ولی نے شائع کیا ہے۔ یہ دو
 زبانوں میں لکھا گیا ہے اور اسے ابھی تک نہیں کھیلا گیا ہے۔ اس میں بھی ڈرامائیت
 نہیں ہے۔

جشن کشمیر سے ایک فائدہ ضرور ہوا کہ ہر سال کسی نہ کسی صورت میں ڈراموں
 کا مقابلہ ہونا شروع ہوا اور شاید ان ہی مقابلوں کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمارے
 چند ادیب ڈرامہ لکھنے کی طرف مائل ہوئے ہیں اسی دوران یہاں کلچرل اکادمی کا قیام
 عمل میں لایا گیا اور اس نے فن اور ادیب کے دوسرے شعبوں کی طرح کشمیری سٹیج
 کو بھی اپنی سرپرستی میں لیا۔ لیکن بد قسمتی سے اس میدان میں اس ادارے کی پہلی
 ہی کوشش بُری طرح ناکام ہوئی۔ یہ تھی اختر محی الدین کے لکھے ہوئے ڈرامے ”شیشہ
 تہ سنگستان“ کی پروڈکشن۔ شیشہ تہ سنگستان دراصل اختر کا لکھا ہوا ایک افسانہ
 ہے جسے اس نے ڈرامے کا جامہ پہنانے کی کوشش کی تھی۔ ڈرامے کا BUILD UP
 کمزور تھا۔ کردار جو کہ افسانے میں ایک واضح صورت میں اپنے اپنے طبقوں کی نمائندگی
 کرتے ہیں۔ ڈرامے میں اگر کچھ ٹپکوں کی شکل اختیار کر گئے۔ مگر اچھے مصنوعی اور بے
 جان تھے۔ اختر محی الدین نے سٹیج کے لئے ”شیشہ تہ سنگستان“ کے بعد دو اور ڈرامے
 لکھے ایک ”اپن ہوور جگ“ اور دوسرا ”ستہ ہند سوال“۔ اپن ہوور جگ بھی اختر کی اپنی
 ہی ایک کہانی کا ڈرامائی رویہ تھا۔ شیشہ تہ سنگستان کے مقابلے میں یہ ڈرامہ زیادہ

کامیاب ہے۔ اس میں ایک نئے طبقے پر جسے عرف عام میں تو دو لٹے کہتے ہیں۔ ایک زبردست چوڑے کی گئی ہے۔ ڈرامے میں کرداروں سے زیادہ CARICATURES سے کام لیا گیا ہے اور یہ انداز موضوع کی مناسبت سے ڈرامے کے مزاج کو بہت ہی راس آ یا ہے۔ ستہ ہند سوال کو ہم زیادہ سے زیادہ دانشور کا ڈرامہ کہہ سکتے ہیں۔ ڈرامہ نگار نے اس میں انسانی ذہن کے خلفشار انسان کی زندگی کے بے ڈھنگے پن کے لئے یونانی دیوالاکے کردار ZONES کو استعارے کے طور پر استعمال کیا۔ شاید اسی وجہ سے یہ ڈراما کشمیری زبان میں ہوتے ہوئے بھی بہت ہی اجنبی اجنبی سا ہے۔

ٹیگور کی سبوں سانگرہ کے موقع پر ہماری ریاست میں بھی ایک یا ضابطہ تھیمٹر ہال تعمیر ہوا۔ اس کے بعد کتنے ڈرامے لکھے گئے اور کتنے سٹیج ہوئے ان کا ترتیب وار جائزہ لینا کچھ مناسب نہیں ہوگا، کیونکہ اس کے بعد جتنے ڈرامے لکھے گئے، ان میں ہم ایک طرح کے ارتقا کے خدوخال دیکھ سکتے ہیں۔ اس لئے میں انہیں ایک دوسرے سے نامناسبیت یا مطابقت کے لحاظ سے الگ الگ حصوں میں بانٹوں گا۔ اس مقصد کے لئے میں انہی ڈراموں کا ذکر کروں گا جن میں فنی اور ادبی اعتبار سے مجھے کوئی خوبی نظر آئی ہے۔

سب سے پہلے میں ان ڈراموں کو لوں گا جن کی تحریک یہاں کے لوگ ناٹکوں سے لگے تھے اور جن کی فارم پر بھانڈ پاتھر کی واضح چھاپ ہے اس ضمنوں کے آغاز میں میں نے کہا کہ اگر اکن گام کے یھکت بھانڈ پاتھر میں نیارنگ بھرنیکی کوشش نہ کرتے تو یہ فن کب کامرچیا ہوتا۔ ۱۹۵۶ء کے بعد ہی یہاں کے کچھ نوجوان ڈرامے کے فن میں یا ضابطہ تربیت چل کر نے برودہ اور نیشنل سکول آف ڈراما میں داخل ہوئے۔ اور جب یہ تربیت یافتہ فن کار واپس سرینگر تشریف لائے۔ انہوں نے کشمیری ڈرامے

کی اس صفت کی طرف رجوع کیا جو دم توڑ رہی تھی۔ انہوں نے واسطوہ اور اس کام
 کے بھانڈوں میں اس فن کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ واسطوہ میں چونکہ
 یہ فن قریب قریب مر چکا تھا اس لئے وہاں کوئی خاص کام نہیں ہو سکا لیکن اس کام
 میں بھگتوں کا ایک تھیٹر گروپ منظم ہوا جو اب ایک پیشہ ورانہ جماعت کا درجہ حاصل
 کر چکا ہے اس گروپ کے سربراہ محمد سجان بھگت کے لکھے ہوئے ڈراموں کے بارے
 میں کچھ کہتے ہیں ایک ایسے ڈرامے کا ذکر کروں گا جو میری نظر میں لوک
 طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں ایک نہایت ہی اہم مقام رکھتا ہے۔ یہ رادھے کرشن پرارو
 کا لکھا ہوا ڈرامہ 'یا ہو' ہے۔ اس زوردار ڈرامے کی فارم میں ہمیں ملک کے دوسرے
 کئی لوک ناٹکوں کی پرچھائیں ملتی ہیں۔ مگر سب سے واضح رنگ بھانڈو حش کا ہی ہے
 نٹ اور نٹی کی جگہ گلہ بھانڈ اور سلہ بھانڈ کو ڈرامے کے آغاز میں پیش کیا گیا ہے
 اس کا سٹائل شروع سے لیکر آخر تک لوک ناٹکوں کا ہی ہے، لیکن آخر میں یہ
 خوب صورت سٹائل ایک دم سے عام ڈرامے میں بدل جاتا ہے۔ کردار جو اس وقت
 ایک (ILLUSION) قائم کئے ہوئے تھے ایک دم سے بے بس ہو جاتے ہیں۔ آخر میں
 ڈرامہ نگار ایک ناصح بن جاتا ہے لیکن ان چند خامیوں کے باوجود یہ ڈرامہ دیکھ کر اسے
 بڑھ کر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ اگر بھانڈو حش کو چاہے ایک دستی اور دیانت داری سے
 خالص کشمیری ڈرامے کے طور پر (DEVELOP) کیا جائے تو یہ فارم ایک نیا
 روپ اختیار کر سکتی ہے۔ گو ڈرامہ 'یا ہو' میں سٹائل اور فارم بھانڈو یا حقہ کے تھے۔
 لیکن سبھی کرداروں کا کام شہر کے نوجوان اور پڑھے لکھے فن کاروں نے کیا۔
 واسطوہ کے بھانڈ اس ڈرامے میں ایک گلے اور ناچ کے لئے استعمال کئے گئے
 تھے، جو کاردار اصل ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں تھا، غالباً اس لئے کہ یا ہو کے ہدایت کار
 کو واسطوہ کے فن کاروں کی کم مائیگی کا احساس ہوا تھا۔

اس نے پطرس کے نام کا بھگت تھیٹر اس اعتبار سے ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے گاؤں کے پیشہ ورانہ فن کار بھگتوں نے تربیت یافتہ رہنمائی کو لبیک کہا اور ایک تھیٹر گروپ کی صورت میں منظم ہوئے۔ محمد سبحان بھگت جو اس گروپ کے سربراہ ہیں، پڑھے لکھے ہیں۔ ان کی پارٹی کو گاؤں سے نکال کر شہر کے لوگوں سے متعارف کرنے کی پہلی کوشش ریڈیو کشمیر نے کی۔ بلکہ انہیں بدلتی ہوئی زندگی کے موضوع پر یا تھر تیار کر کے پہلی تحریر بھی انہیں ریڈیو کشمیر سے ہی ملی۔ لیکن یہ کوشش فنی اعتبار سے کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی شاید اس وجہ سے کہ وہ ریڈیو کی فارم سے کچھ گھبرا س گئے تھے۔ حالانکہ بعد میں اسی جماعت نے ریڈیو کے لئے چند بہت ہی کامیاب یا تھر لکھے۔ بھگت تھیٹر کے قیام کے بعد محمد سبحان بھگت نے موتی لال کیمو کے تعاون سے ڈراما گھرنے کی طرف رجوع کیا اور ۱۹۶۶ء میں پہلا سٹیج ڈرامہ پوٹر اڈز لکھا اور اس کے بعد یکے بعد دیگرے ”یہ تہ چھ پنہ ون“ ”تقدیر“ ”موس“ اور ”کٹی بیچھو“ لکھے۔ جن میں سے ایک دوسرے کے علاوہ بچوں میں بھی سٹیج کئے گئے ان میں سے پہلے تین ابھی حال ہی میں کتابی صورت میں بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان ڈراموں کو پڑھ کر یا سٹیج پر دیکھ کر ایک بات کی زبردست یابوسی ہوئی ہے وہ یہ کہ لوک فن کاروں کی اس جماعت سے ایک بہت بڑی امید وابستہ تھی۔ کہ وہ بھانڈ یا تھر کے فارم کو جو ان کا موروثی فن تھا سجا بیٹھ گئے، سنواریں گے اور اگر کوئی یہ کہے کہ اس فارم میں زندگی ڈالنا ممکن نہیں تو یا ہو کی مثال آپ کے سامنے ہے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ ہم جب محمد سبحان بھگت کے ڈراموں کو پڑھتے ہیں تو اس اعتبار سے زبردست یابوسی ہوتی ہے۔ ہمیں ان کی پرموٹیشن میں بھگتوں کی شمولیت کے علاوہ اور کوئی اداکار ناٹکوں کی نہیں ملتی۔ ان ڈراموں میں اور کشمیری زبان میں عام طور سے لکھے جانے والے ڈراموں میں تکنیک یا بہتیت کے اعتبار سے شاید ہی

کوئی بات مختلف ہو۔ لیکن پھر بھی فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ کافی حد تک مکمل ڈرامے ہیں۔ پروڈکشن کی چابک دستی تے انہیں مقبول بنایا۔ محمد سجان بھگت نے ان مسائل کو پیش کرنے کے لئے جرم سے بدلتے ہوئے معاشرے میں ہمارا کسان رو چاہے۔ بھانڈیا پاتھر کے فارم کو کیوں نہیں اپنایا؟ یہ سوال میری طرح شاید تھیٹر سے دلچسپی رکھنے والے ہر فن کار کے ذہن میں ابھرے گا۔ کیا یہ احساس کمتری تھا جس کا شکار ہم صدیوں سے ہوتے آئے ہیں یا یہ کہ جدید سطح کی چکا چوند نے انہیں اپنے موروثی فن کی خوبیوں کو دیکھنے کی مہلت ہی نہ دی۔

محمد سجان بھگت کے لکھے ہوئے پہلے تین ڈراموں ”پوڑا پوڑا“ ”یہ تیر چھ بنے وُن“ اور ”تقدیر کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ ”پوڑا پوڑا“ میں شہری کسان کی بے بسی اور بے چارہ گی کی عکاسی ہے۔ جاگیر دارانہ نظام ختم ہوا۔ لیکن اور طرح کی جاگیریں دعوے میں آئیں۔ ٹھیکیداروں اور نو دولتوں کی جاگیریں اور اس نظام کی بنیاد جس جھوٹ پر رکھی گئی ہے۔ اُس سے کشمیری کسان اچھی طرح واقف ہے۔ ”پوڑا پوڑا“ ڈرامے میں اسی جھوٹ کے پھرے کی نقاب کو پھاڑ ڈلنے کی کوشش کی گئی ہے ڈرامہ تکنیکی اعتبار سے محمد سجان بھگت کے دوسرے ڈراموں سے کمزور ہے۔ ”یہ تیر چھ بنے وُن“ میں اُن توہمات اور اُس استحصال کا پرتو ہے جس کا شکار ابھی بھی ہمارا کسان ہے۔ باوجود اس حقیقت کے کہ تعلیم گاؤں گاؤں عام ہو رہی ہے۔ اس میں سیاسی شعبہ بازوں پر بھی چوٹ ہے۔ ہمارے گاؤں میں اندھیرے اور اُجالے کی جو جنگ چل رہی ہے اُس کی تصویر آپ احمد ملک اور اُس کے بیٹے کے ذہنی شکراؤ میں پائیں گے۔ ڈرامہ تقدیر جو ان تین ڈراموں میں سے تکنیکی اعتبار سے زیادہ مکمل ہے۔ ”پوڑا پوڑا“ ڈرامہ کی ہی کڑی ہے۔ اس ڈرامے میں اُس طبقے پر گہری چوٹ کی گئی جو سیاست، کھوکھلی وطن پرستی اور غروں کی گھن گرج کے بیچ

غریب عوام کی ہڈیاں تک چوس رہا ہے۔ اس ڈرامے میں آج کل کے کشمیری گاؤں کے معاشرے کی اچھی تصویر کشی کی گئی ہے۔

ڈرامہ ہاؤس الف لیلا کے قصہ سوتے جاگتے کا کشمیری روپ ہے ایک طرف ماحول ایک کشمیری کسان گھرانے کا ہے اور دوسری طرف خلیفہ ہارون رشید کے دربار کا مہنہ ہونے ایک غریب کسان کی امانتوں، اُس کی آرزوؤں کو اس ڈرامے کا موضوع بنایا جو کافی حد تک کامیاب رہا۔ ابھی چند روز پہلے محمد سجاد بھگت کا کشمیری ڈرامہ ”کنو شیخو سٹیج“ ہوا۔ یہ ایک پروڈیگنڈا ڈرامہ ہے ہندو مسلم اتحاد پر۔ اس میں ہر مکالمہ نعرہ ہے، کردار بالکل مصنوعی ہیں، ہر واقعہ کو بلکہ ہر لمحے کو اس ڈرامے میں بہت ہی OVER PLAY کیا گیا ہے۔

لوک ناٹکوں کے سٹائل میں چند کامیاب کوششیں موتی لال کیمونے کی ہیں اور کشمیری ادب میں اُن کے اس سٹائل میں لکھے گئے ڈراموں کا ایک اپنا مقام ہے گا ان میں تین ڈرامے تزنو کے عنوان سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں لوک ناٹکوں کا طنز، مزاح کی چاشنی اور کردار نگاری کا نیکھایا ہے۔ کرداروں کی اوپری پرت تھوڑا سا بھی کھر چیں تو ہمیں یہ کردار اپنے آس پاس دائیں بائیں ہر موڑ پر ملے گئے۔ صحیح ہے کہ ان کے فارم میں ملک کی چند دوسری لوک صنفوں کا واضح پرتو ہے لیکن پھر بھی انہیں ہم کشمیری ڈرامے میں ایک اہم اضافہ قرار دے سکتے ہیں تزنو میں پہلے دو ڈرامے تزنو اور مانگے مختصر کھیل ہیں۔ مینٹر انکم ایک تصویر پر مبنی جس کا مرکزی کردار ایک دلچسپ کردار ہے، شکل و صورت اور عقل و فہم کے اعتبار سے بھی اور حیاتی قد و قامت کی وجہ سے بھی۔ جو کام ڈھونڈتے ڈھونڈتے بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور کام مانگتا ہے اُسے جیسا کہ کام کے اہل پایا نہیں جاتا۔ بادشاہ اُسے چہرے مارنے پر تعینات کرتا ہے۔ ساتھ ہی دو اور معاون دے جاتے

نہیں۔ سو وہ بڑور اور بوجہ بڑور یہ نااہل کردار غھوڑی سی حکومت ملنے پر رشوت ستانی اور لوٹ کھسوٹ کا طوفان بدتمیزی بپا کرتے ہیں۔ ہمارے معاشرے پر یہ ڈرامہ ایک گہری چوٹ ہے لیکن آخر میں جا کر یہ ڈرامہ بے جان سا بڑتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ ہمارا معاشرہ ابھی ایسے کرداروں سے صاف نہیں ہو سکا ہے۔

مصنف نے ان تینوں ڈراموں کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ نوک (Folk) فارم میں لکھے گئے ہیں، لیکن اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ یہ کس خاص فارم میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں کے بھانڈا پتھر کی کہیں کوئی واضح پھاپ ان ڈراموں میں دکھائی نہیں دیتی، ہر حال فارم جو بھی ہو موضوع، کردار نگاری اور مجموعی اٹھان کی وجہ سے ان ڈراموں میں سے ”مٹرنرنگ“ ایک کامیاب کوشش ہے۔

لوک ناٹکوں کی فارم میں موتی لال کیمو کا ایک اور ڈرامہ ”خمرم، خانگ، آنر“ ہے جو ان تین ڈراموں میں سے زیادہ زور دار بھی ہے اور فن اور موضوع کے اعتبار سے خوب صورت بھی۔ یہ ڈرامہ کیمو کے اپنے ہی ہندی ڈرامہ ”درین انتہ پرکا“ کا ہی کشمیری روپ ہے اس میں کئی جگہ بھانڈا پتھر کی صنف کا واضح استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ایک خاص ڈھنگ کے سیاسی معاشرے پر کاری ضرب ہے۔ ابھی یہ ڈرامہ سٹیج نہیں ہوا، بلکہ ریڈیو سے نشر ہی ہوا ہے اور قاعدے سے ریڈیو ڈراموں کا جائزہ لیتے وقت اس کے بارے میں بات چیت ہونی چاہیے تھی لیکن چونکہ فارم کے اعتبار سے یہ سٹیج کا ہی ڈرامہ ہے اس لئے میں نے اس کا ذکر یہاں کیا ہے، اسی طرح کا ایک اور ڈرامہ جو خالص پتھر کے فارم میں لکھا گیا ہے۔ فاروق مسعودی کا ڈرامہ ”کارنج پتھر“ ہے۔ اس میں آج کل کے طالب علموں کے طبقے کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے، مرکالمے نہایت چست، کردار جیتے جاگتے۔ جن سے ہمارے آج کل کے تعلیمی ادارے بھرے پڑے ہیں، تقسیم کے (TREATMENT) میں ایک نیکھا طنز ہے یہ ڈرامہ بھی

سیٹج نہیں ہوا، حالانکہ اس میں سیٹج پر کھیل جانے کی زیر دست گنجائش ہے۔

لوک ناٹکوں کے فارم میں کئے گئے ان تجربوں کے بعد میں ان اوپیراز کا جائزہ لوں گا جو ٹریڈر ٹریڈر، نیکی بدی اور ہی مال ناگلے کے بعد لکھے گئے ہیں بشیر عوام فن کی مختلف مشقوں میں سے چونکہ گاتے کے بہت ہی دلدادہ ہیں، خاص طور سے لوک سنگیت کے، اس لئے ٹھیٹھ کے اس فارم کو یہاں پینے اور مقبول ہونے کا کافی موقع ہے لیکن ابھی چند ہی اوپیرا لکھے اور سیٹج کئے گئے ہیں، ان میں دینا ناٹھ نادم کے تین اوپیرا قابل ذکر ہیں، شہل کل، دپتھ اور سفر تہ شہجار۔ نادم صاحب ٹریڈر ٹریڈر کے بعد کرداروں کی ساخت میں ایک طرح کی رٹ میں پڑے ہیں۔ کرداروں کو سبیل کے طور پر استعمال کرتے وقت وہ ایک خاص فارمولے کے تحت چلتے ہیں۔ کبھی عوام کو چین کے پھولوں کے روپ میں پیش کرتے ہیں، کبھی بلخ کے پرندوں کے روپ میں، عوام دشمن اور مکروہ قومیں کبھی طوفان اور غزائے کے روپ میں امن میں حلال ڈالنے آتی ہیں، کبھی پھوٹ اور تفرقہ پیدا کرنے کے لئے چیلوں اور گدھوں کا روپ دھار لیتے ہیں، ایسے کردار آپ کو "شہل کل" اور "سفر تہ شہجار" میں ملیں گے۔ لیکن دپتھ میں نادم صاحب اس ڈگر سے تھوڑے ہٹے ہیں، لیکن پھر بھی جیب وپتھ اور وکر کے بلاپ میں روٹا اٹکاتے کے لئے ایک کردار پیدا کرنے کی ضرورت پڑتی ہے تو نادم پھر شہر کا سہارا لیتے ہیں۔ "سفر تہ شہجار" نہرو کی سہ گیر شخصیت پر لکھا ہوا غنائیہ ہے۔ اس میں اس کے پناہ محبت کو اُجاگر کیا گیا ہے جو ہندوستانی عوام کو نہرو سے تھی اور نہرو کو یہاں کی مٹی سے غنائیت کے اعتبار سے دپتھ اور "سفر تہ شہجار" شہل کل سے اچھے ہیں۔ شہل کل میں ٹریڈر ٹریڈر کا ہی پر تو دکھتا ہے۔

اس کے علاوہ اس دوران میں دو تین اوپیرا لکھے گئے ہیں۔ رحمان راہی کا "لول ٹیلے موٹس پھوٹ"۔ امین کامل کا "ٹریڈر ٹریڈر" اور مظفر غلام کا "ٹریڈر ٹریڈر" اسی نے اپنے اوپیرا

کے لئے میکسم گورکی کی ایک نظم سے تحریک ملی ہے اور امین کامل نے ٹرمینر لولے کی داستانِ عشق سے۔ اور میرا "ٹرمینر لولے"۔ سون ادب ۱۹۶۵ء میں شائع ہو چکا ہے لیکن ابھی سٹیج نہیں کیا گیا۔ "لول ٹیلر مولس پھوڑ" صرف ریڈیو سے نشر ہوا ہے فنی اعتبار سے "لول ٹیلر مولس پھوڑ" زیادہ مکمل اور موثر اور پیرا ہے۔ تھیم کو راہی نے ایک بہت ہی حساس اور باشعور مصنف کی طرح پیش کیا ہے۔ ہر کردار ایک مکمل فلسفے کی نمائندگی کرتا ہے۔ گلے بے حد خوب صورت ہیں ہر شعر سے نغمگی پھوٹتی ہے۔ عازم کا ٹیڑھ بولے ایک ہلکے انداز کا چھوٹا سا اوپیرا ہے جو مزاج کی چاشنی میں ڈوبا ہوا ہے۔ بد قسمتی سے اس طرح کا کوئی اور اوپیرا کشمیری زبان میں نہیں لکھا گیا ہے۔

مزاج کی بات چلی تو ذہن ایک دم سے کشمیری ڈرامے کے محبوب ترین کردار 'چاما' کی طرف جاتا ہے۔ اس کردار کے خالق پشکر بھان نے کشمیری ڈرامے میں SLAPSTICK کامیڈی جس انوکھے اور خوب صورت انداز سے شروع کی۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ چاما کا نام اس کے ساتھ منسوب مختلف چیزیں اس کے بے ہنگم کارنامے کشمیری گھرانوں میں ضرب المثل بن گئے ہیں۔ 'چاما' ایک ایسا کردار ہے ہمارے معاشرے کا جو بہت ہی معمولی صلاحیت کا مالک ہے۔ لیکن اپنے ارد گرد لوگوں کی سستی، کامیابی اور نا اہل لوگوں کے گھروں میں بستے ہوئے ہونے کو دیکھ دولت اور شہرت پانے کے لئے نت نئے منصوبے بناتا ہے اور اونچی پھلانگ لگا کر اٹا پیٹ کے بل کر بڑھتا ہے اور ان بے ہنگم کارناموں سے لوگوں کے پیٹ میں ہنستے ہنستے بل پڑ جاتے ہیں۔ گو یہ کردار ریڈیو کی دین ہے اور اس کی مقبولیت کے لئے ریڈیو ہی ذمہ دار ہے۔ لیکن پھر بھی جب جب یہ کردار سٹیج پر آیا، چاہے فلمی ایرو کے روپ میں آیا ہو، موسیقار کے روپ میں یا حکیم لقمان بن کر، ہال میں لمحے بھر کے لئے قہقہے نہیں رکے۔ فنی اعتبار سے یہ ڈرامے فرانسیسی فانس کے بالکل نزدیک ہیں۔ ان میں زیادہ تر مزاج مرکالموں سے پیدا

گیا ہے۔ اس وقت تک اس سلسلے پر پشکر بھان نے بیسوں ڈرامے لکھے، لیکن بیروچیا ما
 ڈرامیت کے اعتبار سے سب سے کامیاب اور مکمل ہے۔ گوریڈیو پر سندباد چا مانے بھی
 کافی تہلکہ مچایا تھا۔ کشمیری ڈرامے کو طنز و مزاح کی چاشنی دینے کے لئے سوم ناتھ
 سادھو کا نام بھی قابل ذکر ہے، ان دونوں فن کاروں نے کشمیری ڈرامے کو ایک اچھی
 کامیڈی دی، ”گرینڈ ریسر“ یہ خالص تفریح کے لئے لکھی گئی ہے اور اسے کامیابی
 کے ساتھ سٹیج پر کئی مرتبہ کھیلا گیا ہے۔ پشکر بھان اور سوم ناتھ سادھو کو اس
 ڈرامے کے لئے کچول اکادمی کی طرف سے انعام بھی دیا گیا ہے۔

اسی طرح کے مزاحیہ ڈراموں کی ایک اور کڑی ہے ”سجود سیلانی کا ڈرامہ“ پھند باز“
 بھکاریوں کی نفسیات اور طور طریقوں پر اس سے پہلے بھی ایک زوردار ڈرامہ، صوفی
 غلام محمد نے لکھا ہے ”پچھ کٹھ“ یہ ڈرامہ صرف ریڈیو سے نشر ہوا۔ اس لئے اسکا موازنہ
 پھند باز سے کرنا کچھ مناسب نہ ہوگا۔ کردار نگاری میں دو تین کرداروں کو چھوڑ کر سجود
 کامیاب نہیں ہے مگر کالموں میں بھی وہ نیکھاپن اور جان نہیں تھی جو اس طرح کے ڈراموں کے
 لئے ضروری ہے۔ اب میں پچھلے پانچ چھ سالوں میں لکھے گئے ان ڈراموں کی بات
 کروں گا جو خالص سٹیج کے لئے ہماری زبان میں لکھے گئے موضوع اور فارم دونوں کے
 اعتبار سے آپ کو ان ڈراموں میں ایک رنگا رنگی ملے گی۔ یہ قسمتی سے اس سے پہلے
 یہاں ایک گٹھن تھی۔ بات کرنے کو زبان ترستی تھی۔ اس وقت کے ادب میں آپ دیکھیں گے
 کہ ادیب نے زندگی کی تلخیوں کا روتا روتے کے لئے اشاروں اور کنایوں کا سہارا لیا
 اس کا اثر ڈرامے پر بھی پڑا تھا لیکن پچھلے کچھ برسوں میں آزادی فکر کی جو ہوا چلی
 اُس نے یہاں کے ڈرامہ نویس کو بہت بخشی اور اُس نے معاشرے کی عفویت سے پروردہ
 ہٹانا شروع کیا نہیں تو تقدیر ساز اور ”پوچھس ٹوڑ“ جیسے ڈرامے لکھنا ممکن نہیں تھا
 انہیں سٹیج کر سکی تو بات ہی نہیں تھی۔ زندگی کے مسائل کو موضوع بنانے کے لئے ڈرامہ

نویسوں نے نئے نئے فارم تلاش کئے۔ اس سلسلے میں انہوں نے عالمی تھیٹر کے بدلتے ہوئے رجحانات سے بھی تحریک حاصل کی اور ان تجربوں کا بھی سہارا لیا، جو جدید ہندوستانی تھیٹر میں کئے جا رہے ہیں۔ اس دوران میں فارم اور تکنیک کا ایک دلچسپ اور عجیب امتزاج آپ کو ملے گا۔ ایک طرف سے *THEATRE OF THE ABSURD* کے تجربے کئے جا رہے ہیں اور دوسری طرف پرانے روایتی تھیٹر کی تلاش کو سینے سے لگایا جا رہا ہے۔ کشمیری ڈرامے میں نئے نئے تجربے کر نیکا آغاز ریڈیو ڈراموں سے ہوا اور سیٹج نے اس سلسلے میں ریڈیو سے کافی تحریک حاصل کی۔ موضوع کے اعتبار سے بھی غالباً ریڈیو زیادہ لے باک رہا۔ شروع شروع میں کئی ڈرامے ریڈیو سے ہی سیٹج پر آئے۔ ان کے سیٹج روپ میں بھی کئی جگہ ریڈیو کی تکنیک کی واضح چھاپ رہی۔ ان میں تلاش گرینڈ ریسرسل، سویا اور یو جیسس ضرور قابل ذکر ہیں۔

اذا ناکرشن رہبر کا ڈرامہ تلاش میں جدید انسان میں سکون کی پیاس کی شدت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنف بذات خود اس میں جدید انسان ہے اور اپنا نکتہ نظر واضح کرنے کے لئے اس نے (INSERTIONS) کو ڈرامہ کے تانے بانے میں بٹننے کی بھی کوشش کی ہے لیکن پھر بھی اس میں ڈرامہ بہت کم پیدا ہوا ہے۔ ORCHESTRATION کے اعتبار سے یہ ڈرامہ بیشتر وقت غیر متوازن ہے۔ پھر بھی ڈراما نگار کی یہ خواہش کہ ایک ایسی ختم پیش کی جائے جس کی طرف شاید ابھی یہاں کشمیر میں ہماری توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ ایک نیک فال ہے۔ ساتھ ہی اسے ایک نئے انداز میں پیش کر نیکی کوشش بھی قابل ستائش ہے۔ دنیا اتنی سکر گئی ہے کہ ہم ان محرکات سے الگ نہیں رہ سکتے، جن سے جدید انسان کی تقدیر گھڑی جا رہی ہے۔

رہبر کا ایک اور ڈرامہ ”یو جیسس ٹرو“ ریڈیو کے بعد سیٹج پر کھیلایا گیا۔ ”یو جیسس ٹرو“ ایک (REALISTIC) ڈرامہ ہے جہاں تک اس کی فارم کا تعلق ہے، لیکن موضوع

کے اعتبار سے یہ ایک نہایت ہی بے باک اور نڈر کوشش ہے۔ آج ایسے ڈراموں کی بے حد ضرورت ہے جب کہ ہمارے معاشرے میں وہ لوگ جنہیں چوری اور دہشت کے الزام میں زندانوں میں بند ہو جاتا چلے ہے تھا، بالائین ہیں، اور غریب بے بس انسان روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں اور جب وہ نوالہ جھین لینا چاہتے ہیں تو انہیں چور اور اُچکا کہا جاتا ہے۔ رہبر کا لکھا ہوا یہ ڈرامہ تھوڑی سی اور محنت چاہتا ہے۔ خاص طور سے آخری ایکٹ میں۔ غالباً وہ اسے ریڈیو کی گرفت سے پوری طرح سے نکال نہیں پائے۔ رہبر کا ایک اور ڈرامہ جو اسی سال ایس۔ پی۔ کالج کے طلباء نے سٹیج کیا وہ ہنرش ہے۔ وہ ہنرش خود غرض سیاست اور انتخابات کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ اس کا فارم بھی طنزیہ ہے۔

یہاں کے سٹیج اور ڈرامے کی نشو و نما میں علی محمد لون کا کافی ہاتھ رہا ہے۔ کلچرل فرنٹ کے زمانے سے کلچرل کانفرنس کے آخری ایام تک ادیبوں اور تھیٹر کے اداکاروں کا بہت ہی گہرا رشتہ رہا۔ وہ ایک ہی تحریک کے رکن بھی تھے اور پیداوار بھی۔ لون اس تحریک کے بانیوں میں سے تھے۔ انہوں نے ۱۹۵۳ء میں ڈرامے کی طرف رجوع کیا۔ اس سے پہلے آپ نے ریڈیو کے لئے چند کامیاب ڈرامے لکھے تھے لیکن وہ سبھی اردو زبان میں تھے اور جب آپ نے سٹیج کی طرف رجوع کیا آپ نے اردو میں ہی ڈرامے لکھے۔ لون تکنیک کے اعتبار سے ایک پختہ کار ڈرامہ نویس ہے، لیکن بد قسمتی سے آپ نے سٹیج کے لئے اس وقت تک کشمیری زبان میں کل چار ڈرامے لکھے ہیں۔ گوریڈو ڈراموں کی بہت تعداد زیادہ ہے۔ یہ چار ڈرامے ہیں۔ ”وز چھینے سائن“، ”پاچھیر لئیچ“، ”تقدیر ساز“ اور ”سینا“ ان میں سے اس وقت دو ہی ڈرامے سٹیج ہوئے ہیں۔ ”وز چھینے سائن“ اور ”تقدیر ساز“ ”وز چھینے سائن“ کے بارے میں پہلے ہی

عرض کر چکا ہوں۔ ”پاپیر لیٹج“ ایک ایکٹ کا ڈرامہ ہے جو انگریزی ڈرامے A POT OF BOOTH سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔

لوگ کے باقی دو ڈرامے تقدیر ساز اور کشمیری ڈرامے میں ایک بات شعور تحریک کے آئینہ دار ہیں۔ تقدیر ساز کے فارم میں ہمیں یورپی ڈرامے خاص طور سے اطالوی ڈرامے کی چھاپ دکھائی دیتی ہے، جو اس صدی کے پہلے نصف میں لکھے گئے ہیں۔ میں اس بات کا ذکر کسی حاجی کے طور پر نہیں کر رہا۔ اگر ہم افسانے اور ناول میں مغرب میں کئے جانے والے تجزیوں سے اثر لیتے ہیں اور اپنا دامن وسیع کر سکتے ہیں تو ڈرامے کے میدان میں کیوں نہ کریں۔ انسان کسی طرح کا تجربہ کہیں بھی کرے، ساری انسانیت کی میراث ہے اور پھر ہم نے شاعری میں بھی اس طرح کے اثرات لئے ہیں جب کہ ہمارے ہاں شاعری کی ایک نہ ٹوٹنے والی پرانی تاریخ ہے، ایک روایت ہے اس طرح کا اثر ہندوستان کی قریب قریب سبھی زبانوں کے ڈرامہ نگاروں نے لیا ہے۔

تقدیر ساز کشمیری زبان کا پہلا ڈرامہ ہے جس میں ہمارے معاشرے کے بد نما دھیموں کو سرعام دھونے کی ہمت کی گئی ہے، یہ ڈرامہ دیکھ کر ایسا محسوس ہوا کہ لوگ انسان کی ریاکاری اور مکاری سے پیدا ہونے والے نہر کو ایک ساتھ اگلنا چاہتا ہے اور اس جوش میں وہ ایک فن کار سے زیادہ باغی ثابت ہو رہے۔ گو یہ ڈرامہ ہمارے معاشرے کی صحیح عکاسی کرتا ہے۔ لیکن ڈراما کے کئی حصوں میں واضح لغو بازی سے فنی حصن دب گیا ہے۔ کشمیری ادب میں لوگ کا ڈرامہ سب سے ایک اہم افسانہ ہے یہ ڈرامہ ابھی سیٹج نہیں ہوا البتہ کتابی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ اس ڈرامے کی اٹھان روایتی انداز سے کی گئی ہے جس میں مسکرت ڈرامے اور لوگ ناٹک کا ملا جلا رنگ ہے لیکن آگے چل کر اصل ڈرامہ بیدار سا دھے (REALISTIC)

طریقے سے چلتا ہے۔ یہ ڈراما پہلے اردو زبان میں ریڈیو سے نشر ہوا تھا، لیکن اس کا جو سٹیج روپ ابھی ابھی چھپ کر آیا ہے ریڈیو سے بالکل مختلف ہے اور اس میں ٹون کی فنی مہارت ہر موڑ پر واضح ہو جاتی ہے۔ مرکزی کردار ”سیا“ ہے ہماری تلخی کا ہیرود انجینئر جس نے پہلی مرتبہ وادی کو سیلاب سے بچانے کا منصوبہ باندھا تھا لیکن ایسا دکھتا ہے کہ ٹون اُس سے زیادہ اُس دُمتی سے زیادہ مُتاثر ہوئے ہیں جس نے اس بچے کو سڑک سے اٹھایا اور بیٹے کی طرح پالا پوسا، پڑھایا اور بہوان چمڑھایا۔ سیا کی کہانی میں گر جتا۔ پھرتا جہلم ایک ایسا زیر دست کردار ہے کہ اُس کے بغیر سیا کی زندگی کا ڈرامہ مکمل ہی نہیں ہوتا۔ ایک خامی جو ٹون کے ڈرامے سیا میں ہے وہ یہ کہ جہلم کا وجود بالکل پس منظر میں ہے اُس کی لہروں میں چھپے ہوئے موت کے اردھ کے مسلسل خوف کو دوسرے کرداروں کی لے بسی میں زیادہ شدت سے پیش کرنا ایسے ڈرامے کے لئے لازمی ہے جب آپ سٹیج پر دریا کے خوتخوار تہور دکھانے سے معذور ہیں۔ شاید یہی اُس کا ہدایت کار پورا کر سکے۔

THEATRE OF THE
ABURD

کا سہارا خواہ صورتی سے لیا گیا ہے۔ فاصلہ طور سے پہلے ایکٹ میں چند کرداروں کو مختلف روپ میں پیش کرنے کا تجربہ جدید ہندوستانی تھیٹر میں اس سے پہلے کئی زبانوں میں ہوا ہے، کیونکہ ایک لیڈی ڈاکٹر کی خودکشی کے واقعے کو تین مختلف ماحولوں میں ڈالے گئے ان تین کرداروں کو ایک لڑی میں پروانے کے لئے استعمال کیا ہے۔ اور یہ اتنی اچھی کوشش کہ ہے کہ اس خودکشی کا آسیب ان تین کرداروں کے ذریعے ہمارے سامنے سماج کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ موضوع اور فارم کے اس خوب صورت پیکر میں اگر کوئی بات کھٹکتی ہے تو اس کے مرکالے ہیں جن میں وہ لے سناختگی نہیں ہے جو ہونی چاہئے تھی۔

کشمیری زبان میں ایک اور تجرباتی ڈرامہ پچھلے سال سٹیج کیا گیا۔ یہ مکھن لال مستانہ کا ڈرامہ گس لوگ داوس تھا۔ ذاتی طور پر مجھے اس ڈرامے کی تھیم بہت اچھی لگی لیکن تکنیک اور TREATMENT کے اعتبار سے اس میں کئی خامیاں رہ گئی تھیں۔ ڈرامہ SUB-REALISTIC انداز سے شروع ہوتا ہے اور بعد میں کافی ریم (REALISTIC) ڈگر پر چلتا ہے اور پھر سیدھا سادہ تصویر پر بن جاتا ہے۔ تھیم چونکہ (SUBREALISTIC) ہے اس لئے (TREATMENT) اُسی طرح کا ہونا تو یہ ڈرامہ زیادہ متاثر کرتا۔ ایک اور خامی تھی کرداروں کا 'انداز بیان' بیشتر کرداروں کی زبان سے ڈرامہ نگار اپنے خیالات کی تبلیغ کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مرکزی کردار نہ ہی اپنے طبقے کی نمایندگی کرتا ہے نہ ہی اپنے انفرادی وجود کی۔ لیکن پھر بھی یہ کوشش اس طرح کی تھیم کشمیری زبان میں پیش کرنے کے لئے قابل ذکر ہے۔

اس کے علاوہ اس دورال میں ان جدید تجربوں کے دوش بدوش روایتی انداز کے کئی ڈرامے لکھے گئے جن میں شام لال در بہار کا ڈرامہ "کرو قہ لہ انسان" بھوشن

بیتاب کا ڈرامہ ”پچھو یا من“ مادھو لال تلو کا لکھا ”لول“ فن تہ فن کار“ سیٹج پر
کھیلے گئے۔ یہ ڈرامے موضوع تکنیک اور فنی اعتبار سے سطحی ہیں۔

ان ہی ایام میں ایک تاریخی ڈرامہ بھی منیائے ہوا۔ یہ پروفیسر الین ایل سادھو
کا کھیل ہے ”بیرل“ یہ ڈرامہ بھی روایتی انداز سے لکھا گیا ہے لیکن ابھی سیٹج پر
نہیں کھیلایا گیا ہے۔ اس میں پٹھان دور کے کردار قدہ گو جواری کی اپنے کشمیری
پنڈت دوست کے لئے دی گئی عظیم قربانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اگر اس ڈرامہ کا
موازنہ مرحوم بریم ناتھ پندسی کے لکھے ہوئے ڈرامہ قدہ گو جواری سے کیا جائے تو یہ
کافی ہلکا ہے گا۔ گو اسے (UNESCO) کی طرف سے انعام بھی دیا گیا ہے۔

کشمیری ڈرامے کا جائزہ لیتے وقت ریڈیو کشمیر کے رول کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔
دیگر زبانوں میں ریڈیو ڈرامے کے میدان میں سیٹج سے تحریک لیتا ہے لیکن کشمیری زبان
میں حالت اس کے بالکل برعکس ہے۔ پہلے بیشتر ڈرامہ نویس ریڈیو کی ہی پیداوار ہیں
اور بیشتر ڈرامے جو سیٹج ہوئے ہیں ریڈیو ڈراموں کا ہی سیٹج روپ ہیں اور اب جب کہ
ریڈیو ڈرامہ آہستہ آہستہ ادب میں اپنا مقام حاصل کر رہا ہے۔ ہمیں ریڈیو ڈرامے کو
ڈرامائی ادب کا ایک اہم حصہ ماننے سے انکار نہیں کرنا چاہیئے۔ اب تو اہم فلموں
کے سکرین پلے بھی ادب کا حصہ مانے جانے لگے ہیں جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر
چکا ہوں، ریڈیو ڈرامہ موضوع اور نئے نئے تجربوں میں سیٹج سے زیادہ بے باک رہا
ہے، کشمیری ڈرامے نے ابھی ہندوستانی تھیٹر میں اپنا مقام حاصل نہ کیا ہو لیکن کشمیری
ریڈیو ڈرامہ ملک کے ریڈیائی ادب میں ایک اہم مقام حاصل کر چکا ہے اور اس
وقت تک نصف درجن سے زیادہ کشمیری ڈرامے ڈراموں کے قومی پروگرام میں ملک
کی سبھی علاقائی زبانوں میں نشر ہو چکے ہیں۔ ریڈیو سے نشر ہوئے ڈراموں کی تعداد
سینکڑوں ہے اس لئے اس مختصر جائزے میں ان برہات کرنا ممکن نہیں لیکن میں یہ

کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ہماری زندگی، ہمارے معاشرے، ہمارے سماج کا شاید ہی کوئی پہلو ہے جو ان ڈراموں کا موضوع نہ بن چکا ہو اور شاید ہی تکنیک کی کوئی فارم ہو جس میں تجربے نہ کئے گئے ہوں، اگر میں یہ کہوں کہ کشمیری زبان کا ریڈیو ڈرامہ ہمارے سیٹج ڈراموں سے بہت آگے ہے تو شاید کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ مجھے اُمید ہے کہ پھر کبھی اس طرح سے مل بیٹھنے کا موقع ملے گا اور ان ڈراموں کے بارے میں تفصیل سے بات ہوگی، لیکن میں یہاں صرف ان چند ڈراموں کا ذکر کر دوں گا جو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ ہمارے ملک میں ریڈیو نے سیٹج اور اُس پر کئے گئے نئے تجربوں کے ساتھ کافی حد تک اپنے آپ کو منسلک کیا ہے اور شاید ہی کوئی جدید ڈرامہ نگار ہوگا جس کے ڈراموں کا ریڈیو روپ نشر نہ ہوا ہو۔ چاہے وہ گیش کرناٹو کا تعلق ہو یا ”صے ودن“ بادل سرکار کا یا قی اتماس ہو یا ”پگلا گھوڑا“ جسے سندھ لکھ کا ”شاشا کورٹ چالو آہے“ ہو یا موہن راکیش کا ”آشٹارھ کا ایک دن“ ہو یا ”ادھے ادھور“ یا آدی زنگا چاریہ کا ”ستو جن مے جے“ ان سب کا کشمیری ترجمہ ریڈیو سے نشر ہوا ہے ان میں اسامی، بنگالی، اردو، پنجابی، مراٹھی، ملیالم، تامل، تیلگو، گجراتی، ہندی سمجھی علاقائی زبانوں کے اہم ڈرامے شامل ہیں، ان ڈراموں میں کشمیری زبان کے ڈرامے سو مناتھ رتشی کا وجہ واؤ اور ییلے سنگر بھٹولی۔ علی محمد لون کا مہاں اور روتل تہ روح ڈاکٹر شکر رینہ کا صرو۔ اختر محی الدین کا ”آدم مجھ عجیب ذاتھ“ بھی اپنا مقام پا چکے ہیں، ان ڈراموں کے نشر ہونے سے ہر زبان کے لکھنے والے کو ایک دوسرے سے اثر لینے کی تحریک کا ملنا لازمی تھا اور شاید یہ اثر کشمیری زبان کے ڈرامہ نگاروں پر زیادہ پڑا۔ میں اپنے اس جائزے کو اس اعتبار سے تشنہ چھوڑ کر ان ریڈیو ڈراموں کی فہرست آپ کے سامنے پیش کروں گا۔ جنہیں اگر شائع کیا جائے تو اعلیٰ ادب کہلائیں گے۔

ریڈیو ڈرامہ ۱۔ (۱) شری بھٹ۔ موہنی کول (۲) بیچھ کچھ۔ صوفی غلام محمد۔

- (۳) دِجِرِ واو :- سوم نا تھ زنتشی
- (۴) غدار - علی محمد لون
- (۵) مہان - علی محمد لون
- (۶) مسکین یدے - نور محمد روشن
- (۷) بیلمہ سنگہ بھٹو - زنتشی
- (۸) اجل - بنسی لال - نردوش
- (۹) گرداب - بنسی لال نردوش
- (۱۰) آئند بالا - بنسی لال نردوش
- (۱۱) بوچھس مجرم - سوم نا تھ سادھو
- (۱۲) سوغہ ندرتہ سردار - اختر محی الدین
- (۱۳) دوتھ چھٹہ گزراں آگرے - بنسی لال نردوش
- (۱۴) بس اکھ طبع - بنسی لال نردوش
- (۱۵) پینجی تہ پیر دی - علی محمد لون
- (۱۶) ہرو - ڈاکٹر شنکر رینہ
- (۱۷) عجائب خانہ - زنتشی
- (۱۸) کترو پٹھ - ڈاکٹر شنکر رینہ
- (۱۹) ٹووبستی - ستارا احمد شاہد
- (۲۰) رومہ ختر روئے - شنکر رینہ
- (۲۱) نوو یاؤن - شنکر رینہ
- (۲۲) سند باد مجامہ - یشکر بھان
- (۲۳) لوکس چھوس - ڈاکٹر شنکر رینہ
- (۲۴) تانتی کور - سجد سیلائی
- (۲۵) ٹیلہ پن روو - شانت
- (۲۶) دوہہ کول - ڈاکٹر شنکر رینہ
- (۲۷) روکھوت - موتی لال کیموہ
- (۲۸) انہاری ارمان - ستارا احمد شاہد
- (۲۹) بیلمہ ویتھ تھک دیت - ڈاکٹر شنکر رینہ
- (۳۰) رول تہ روح - علی محمد لون
- (۳۱) کارج یا تھقہ - فاروق مسعودی
- (۳۲) چپا تھ - سوم نا تھ سادھو
- (۳۳) فٹیل تار - سجد سیلائی
- (۳۴) تہن آکھ تہن - موتی لال کیموہ
- (۳۵) سوگوٹاٹ - سوم نا تھ سادھو
- (۳۶) تہلش - فاروق مسعودی
- (۳۷) آکاش پاتال - بنسی نردوش
- (۳۸) ریہہ تہ آب - پیلے کشن رہبر
- (۳۹) مدن داتہ رول مال - دینا نا تھ نادم
- (۴۰) بڑوٹھہ کرنہ پتھم - فاروق مسعودی
- (۴۱) مینانہ جگہ کہہ دادہ دھتھ - علی محمد لون

- ۴۲- لول تیلہ موتس پھور۔ رحمن راہی
- ۴۳- تسنن قبر کتہ چھپہ۔ فاروق مستوری
- ۴۴- رہ چھپہ ادر۔ شانت
- ۴۵- راتہ کریل۔ سجود سیلانی
- ۴۶- سر مخانک اپنے۔ موتی لال کیموہ
- ۴۷- آدم چھ عجیب راتھ۔ اختر محی الدین
- ۴۸- ناو داو تہ دریاو۔ بندی لال نردوش
- ۴۹- کچھ راتھ تہ گوہنگار۔ سجود سیلانی
- ۵۰- اولاد۔ رہبر
- ۵۱- نشا ہدہ مسرۃ تہ ترو۔ فاروق مستوری۔
-

نیالداخی ادب

جس عنوان پر مجھے مقالہ پڑھنے کے لئے دعوت دی گئی ہے۔ وہ ایک ایسا موضوع ہے جس کے متعلق لادراخ میں ابھی تک کوئی تسلی بخش کام سرانجام نہیں ہوا ہے بہر حال میں اس مقالہ میں جدید لادراخی ادب کے بارے میں چند باتیں پیش کر سکی کہ کوشش کرتا ہوں۔

دور جدید کے ساتھ ہماری وابستگی حال ہی میں ہوئی ہے۔ غالباً یہ وابستگی ۱۹۴۷ء سے شروع ہوئی۔ جب ہمارا ملک ہندوستان صدیوں کی غلامی کے بعد آزاد ہوا۔ لیکن اب لادراخ کے عوام نئے حالات اور تقاضوں سے ہم آہنگ ہو چکے ہیں۔ گزشتہ ۲۵ سالوں میں ہم کوئی ایسا نیا ادب پیدا نہیں کر سکے جو گہری اہمیت کا حامل ہو۔ حالانکہ ہمارے پاس ایک شاندار ادبی ورثہ اور رسم الخط موجود ہے۔ غالباً آپ جانتے ہیں کہ ماضی میں علم و ادب اور فنون لطیفہ میں مذہبی عاملوں کا غلبہ تھا جو اپنی ساری زندگی مطالعہ اور حصول علم میں وقف کرتے تھے۔ قدرتی طور پر اپنی ایک سوئی، ریاضت اور مسلسل محنت سے یہ لوگ مختلف قسم کے علوم و فنون میں مہارت حاصل کرتے تھے اور مختلف علمی موضوعات پر تقریر و تحریر کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ عام لوگ علم و ادب میں سنجیدگی سے دلچسپی نہیں لیتے تھے۔ لہذا اس میدان میں ان کی

پیشکش بہت کم ہے عام طور پر عام لوگ بھکشوؤں اور مذہبی علما کی تخلیقات کے مطالعہ پر ہی اکتفا کرتے تھے۔

اس وقت بھی لادراخ میں کئی بھکشو عالم موجود ہیں۔ جیسے اٹھکسے گونپہ کے گیشیں لوبز انگ زوتیا۔ یورو گونپہ کے کیور پون کونچک تنزین وغیرہ جن میں سے سب سے ممتاز ستیک گونپہ کے گیشیں ایشتے تندوپ ہیں۔ چونکہ انہوں نے خالص روایتی ڈھنگ کا تعلیم پائی ہے۔ انہیں انگریزی اور جدید تعلیم حاصل کرتے کا موقع نہیں ملا ہے۔ اس لئے وہ کوئی نیا ادب پیدا نہیں کر پائے ہیں۔

۱۹۴۷ء اور اس کے بعد چند لادراخی طلباء سرینگر کے کالجوں میں تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ پہلی مرتبہ یہ نوجوان نئے ادب اور نئی تعلیم سے روشناس ہوئے۔ لیکن آپ جانتے ہیں کہ تعلیم حاصل کرنا ایک چیز ہے اور علم و ادب میں گہری دلچسپی لینا دوسری چیز۔ بہر حال میں ان طالب علموں میں پہلا طالب علم تھا جس نے یہ محسوس کیا کہ عوام میں بیداری لانے کے لئے مقامی زبان میں نیا ادب پیدا کرنا نہایت اہم ہے لہذا میں نے تفہیم لکھنے کی کوشش شروع کی۔

میرا ایسا کرنا کئی لحاظ سے روایتی لائن کو خیر باد کرنا تھا۔ اول یہ کہ لادراخ میں میں پہلا عام شخص ہوں جس نے ایسا قدم اٹھایا۔ دوم یہ میں نے مختلف نئے موضوعات پر لکھنا شروع کیا۔ قدرتی طور پر میری نظموں پر شروع میں کڑی نکتہ چینی ہوئی۔ لیکن یہ مخالفت رد عمل عارضی تھا۔ ریاست اور ملک میں جو جمہوری فضا تھی وہ میرے لئے سازگار تھی۔ نتیجہ کے طور پر میرے گیت اپنے مفہوم اور موسیقیت کے پیش نظر لوگوں میں مقبول عام ہوئے اور اس کی گونج گزشتہ ۵۰ سالوں میں لادراخ کی مختلف وادیوں میں سنائی دیتی رہی۔ آج کل ریڈیو کشمیر کے ایہہ سٹیشن سے شاید ہی کوئی دن ایسا گزرتا ہو جب میری کوئی نظم یا گیت نشر نہ ہوتا ہو۔

میں نے اپنی نظموں اور گیتوں میں وقت کی پکار اور حالات کے تقاضوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ میں نے یوم جمہوریہ جیسے قومی دنوں، نظمیں کہی ہیں جو مقبول ہوئیں۔ ۱۹۶۲ء میں جب لدرخ کی سرحدوں پر چین نے حملہ کیا تو میں نے اس دوران چار نظمیں کہیں اور لوگوں نے پسند کیں۔ جواہر لال نہرو کی زندگی پر ایک نظم لکھی ہے۔ مرحوم صدر کینیڈا پر میں نے اس وقت ایک نظم لکھی جب وہ ایک قاتل کی گولی کے شکار ہوئے۔ جب پہلی مرتبہ انسان نے نفا کو تسخیر کیا اور یوری گگرین تیار سے یسح سلامت واپس لوٹا تو میں نے ایک نظم لکھی۔ میں نے واری کشمیر سے متعلق اپنے تاثرات کو نظم میں پیش کیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں (میں اردو ترجمہ پیش کرتا ہوں)۔ آج کل لوگ راکیٹ کے گھوڑے پر سوار ہو کر

خلا میں گھومتے ہیں

آج کل لوگ چاند پر جانے کی کوشش کرتے ہیں۔

لدرخ کے ننھے بچے بالکو

علم و فن سیکھیں!

سکول کے بچوں میں میری یہ نظم بہت مقبول ہے۔

میں اپنے جذبات اور احساسات کو دیانت داری کے ساتھ نظموں کا جامہ پہناتا ہوں اور ہمیشہ عام مستعمل اور سیدھے سادھے الفاظ استعمال کرتا ہوں تاکہ عام لوگ میرے جذبات سے ہم آہنگ ہو سکیں اور یہ نظمیں ان کے لئے غور و غوض کی غذا بن سکیں۔ مجھے اپنی نظموں کے تاثر پر اطمینان ہے۔ البتہ میں معروضی طور (OBJECTIVELY) اندازہ نہیں لگا سکتا ہوں کیونکہ میں خود اس کی جذباتی رد میں شامل ہوں۔

میں نے ایک حد تک نظم و نشر میں اپنی تخلیقات جاری رکھیں۔ بعد میں نئی نسل کے کئی جوانوں کو ان سے حوصلہ ملا اور وہ اب لادھی زبان میں گیت وغیرہ لکھنے کی نہ صرف

آزادی رکھتے ہیں۔ بلکہ وقتاً فوقتاً اچھے معیار کے گیت لکھ لیتے ہیں۔ چنانچہ
چھبوانگ دوریے کا گیت :-

جیکتن لاکون کون جھک سوا سنگ دیو جھک
دُنیا میں کم ہے تیری جیسی حسین

لوگوں میں بہت مقبول ہوا۔ گیلوٹنگ پلڈن نے جو ایک نوجوان تعلیم یافتہ بھکشو ہے
لداخ پر ایک نظم کہی ہے وہ بھی مقبول عام رہی۔

مجھے ایک قلیل عرصہ کے لئے مرکزی سرکار کے محکمہ الفاٹیشن گائگٹوک میں کام کرنے
کا اتفاق ہوا۔ اس دوران میں نے ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کے "ناتر یو جھا ڈرامہ" کا
انگریزی سے لداخی میں ترجمہ کیا۔ ڈرامہ کی کہانی لداخ کے لوگوں کے لئے کوئی نئی نہیں ہے
مگر ڈرامہ نئے اسلوب میں لکھا ہوا ہے۔ اور اس لحاظ سے لداخی یا تبتی زبان میں یہ
ترجمہ اپنی طرز کا پہلا کام ہے۔ اس ڈرامہ کو سکھ سرکار نے ٹیگور کی صد سالہ جنینق کے
موقعہ پر شائع کیا تھا۔ سکھ اور بھوٹان میں اس ترجمہ کا کیا ردِ عمل ہوا وہ مجھے معلوم
نہیں البتہ لداخ میں اس کی پہنچ چند دانشوروں تک محدود رہی۔

اس کے بعد میں نے ایک منظوم کتابچہ جمہوریت پر لکھا۔ مجھے پارلیمانی طرز کی جمہوریت
پسند ہے، اس جمہوریت کو میں سیکولر اور سوشلسٹ بھی سمجھتا ہوں۔ میں سوچتا ہوں جو لوگ
کمیونسٹ یا سرمایہ دارانہ نظام کے نظریات تسلیم نہیں کر سکتے ہیں، جو دو انتہا پسند نظریات
ہیں، وہ جمہوریت پر مبنی اشتراکی سماج کو اپنائیں گے۔ کیونکہ یہ ایک درمیانی طرز کا نظریہ
ہے اور اگر جسے ہندوستان نے حوالہ لال نہرو کی قیادت میں اپنا لیا ہے۔ یہ نظریہ درمیانہ
راستہ کے بدھسٹ آئیڈولوجی پر بھی پورا اترتا ہے جو بودھ تمدن کے سمندر میں ایک
زندہ رُو کی طرح رواں ہے۔ لہذا میں سمجھتا ہوں کہ ہر ایک جمہور نواز شخص پر یہ فرض
عابر ہوتا ہے کہ وہ اپنے نظریہ جمہوریت کو لوگوں میں مقبول بنائے، کیونکہ اگر جمہوریت

ہمارے سیاسی، اقتصادی اور سماجی مسئلوں کو حل نہ کر سکے تو یقیناً ہم کسی نہ کسی انتہائی نظریہ کے فنکار بن جائیں گے۔

میں نے اپنی منظوم کتاب میں جمہوریت کے تمام پہلوؤں کو چھوا ہے اور اس میں بھی میں نے اپنا وہی اسلوب اور طرزِ تحریر اختیار کیا ہے۔ جہاں تک ہر سکے دانستہ طور عام فہم الفاظ کا استعمال کیا ہے۔

جہاں پر میں نے لداخ کے عوام کو ایک ایسا مضمون پیش کیا ہے جو ان کے لئے بالکل نیا اور اچھوتا ہے جس کے متعلق ماضی میں انہیں کسی نے نہیں کہا تھا۔ کتاب لکھنے کی تو بات ہی نہیں اور جس کے متعلق جانتے کے لئے ان کے پاس کوئی ذرائع نہیں تھے۔ بہر حال اشعار میں لکھنے سے اس میں ایک خامی یہ رہی کہ میں زیادہ تفصیل میں نہیں جا سکا۔ میرا خیال یہ ہے کہ لوگوں میں سیاسی بیداری اور شعور پیدا کرنے میں اس کتاب نے بھی اپنا رول ادا کیا۔

اس کے بعد میں نے کلچرل اکیڈمی کی مانگ پر لداخ کو گیتوں کو اکٹھا کرنے کا کام ہاتھ میں لیا ۱۲۸ لوک گیت جمع کر کے اکیڈمی کو پیش کئے۔ بڑی مسرت کی بات ہے کہ یہ ایک کتاب کی صورت میں شائع ہوئے۔ لداخ کے عوام ناچ و گانے کے بڑے شوقین ہیں۔ لوک گیتوں کا ہمیشہ سے پورا ہمارا ہے لیکن اس سے پہلے لوک گیتوں کو کسی کتاب کی صورت میں شائع کرنے کا کام کسی نے ہاتھ میں نہیں لیا۔ اپنے پاس ہزاروں قسم کے ادبی شاپکار موجود ہونے سے بوردھ عالم اور لڑہنا لوک گیتوں کو بچھپانا کا غذا صنایع کرنے کے مترادف سمجھتے تھے۔ البتہ پیار و ہمدردی کے جذبہ سے جو بدھ کی تعلیم کی جان ہے، لوک گیتوں کو بھی فراخ دلی سے اپناتے تھے اور عام لوگوں کے جذبات کے اظہار کو خوشی اور خندہ پیشانی سے سنتے تھے۔ میں نے لوک گیتوں کو ترتیب سے تشکیل دی ہے۔ الگ الگ باب میں گیتوں کو ترتیب میں رکھا ہے۔ مثلاً رسم شادی کے گیتوں

کا ایک الگ باب ہے محفل گیتوں کا الگ باب ہے۔ کھیتی باڑی کے متعلق گیتوں کا
 الگ باب ہے۔ ان کا اکٹھا کرنا اور صحیح ڈھنگ سے پیش کرنا آسان کام نہیں۔ کیونکہ
 اکثر ایک ایک گیت کے دو یا تین (VERSION) ہوتے ہیں۔ عام مرد یا عورت جب
 گانے لگتی ہے تو اکثر تلفظ میں غلطی کر جاتی ہے۔ ایسے حالات میں صحیح لفظ کی
 شناخت کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ پیشہ در موسیقار جب گاتے ہیں تو موسیقی کی
 بحر و توازن قائم رکھنے کے لئے چند بے معنی الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں۔ لہذا ان
 باتوں کی باریک چھان بین کرنے میں مسلسل کوشش اور صبر و تحمل کی ضرورت ہوتی ہے
 بہر حال میں کچھ لکھنے والے کامیاب ہوئے ہیں کہ اس نے میری کوشش کو عملی روپ دیا۔ اس
 سے پہلے میں نے جموں و کشمیر کے آئین کا لادھی میں ترجمہ کیا تھا لیکن کسی لادھی کے سیاسی
 تنگ نظریہ کی وجہ سے عوام کے استنفاد کے لئے اس کی اشاعت نہ ہو سکی۔

لادھی کے لوک گیت وہاں کے عوام کے سیاسی سماجی تاریخی مذہبی اور تمدنی پہلوؤں
 پر کافی روشنی ڈالتے ہیں۔ اگر کوئی صاحب وہاں کے عوام کے گذشتہ پس منظر کو گہرے طور
 پر سمجھنے کا خواہش مند ہو تو یہ لوک گیت کافی مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔

لوک گیتوں کی یہ کتاب ایک ایسے وقت منظر عام پر آئی ہے جب کہ لادھی کے
 نوجوان لڑے اور لڑکیاں نئی تعلیم کے میدان میں تیزی سے آگے بڑھ رہے ہیں۔ یہ
 کتاب انہیں اپنے بزرگوں کی تمدنی وراثت کی یاد دلانی گئی۔ تاکہ وہ نئے زمانے
 کی آب و تاب کے ساتھ ساتھ ماضی کی شاندار روایت کو فراموش نہ کریں۔ لادھی کے
 نئے ادب کا سرمایہ قابل قدر نہیں۔ تاہم مجھے اُمید ہے۔ ہم مستقبل قریب میں اس زبان
 میں بہت سے ہونہار شاعر، افسانہ نگار اور نقاد پائیں گے جو اس زبان کو جدید
 ادبی تخلیقات سے مالا مال کریں گے۔

ہمارا ادب اور جدید حسیت

(اکادمی کے تین روزہ سیمینار کی رپورٹ)

جدیدیت کے جھوٹے کشمیر کے ادبی حلقوں میں گذشتہ دس بارہ سال سے چلتے رہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ابھی ذہنوں کے مطلع اس سلسلے میں صاف نہیں ہیں۔ اگرچہ کشمیر میں جدیدیت کے اثرات کے تحت ادبی تخلیقات برابر لکھی جا رہی ہیں، لیکن اس ادبی رجحان کے پس منظر، اس کی صحیح ماہیت، ادب پر اس کے اثرات اور اس کے آئندہ امکانات کے بارے میں کافی تضاد آرائیاں بلکہ پریشانی خیالیاں اب بھی موجود ہیں اسی لئے اکادمی نے اس سال اس موضوع پر ایک تین روزہ سیمینار کے انعقاد کا اہتمام کیا، اگرچہ یہ سیمینار دسمبر میں ہونے والا تھا لیکن برصغیر میں اس وقت جو غیر معمولی حالات پیش آئے، ان کے پیش نظر یہ ارادہ ملتوی کرنا پڑا اور آخر سیمینار مارچ کے تیسرے ہفتے میں ہوا، مارچ یوں تو کشمیر میں خاصا خوشگوار مہینہ ہوتا ہے، لیکن اس سال بڑے برسوں کے بعد آسمان کی کنبو سی ختم ہوئی، اور وادی برف باراں کی کھوئی ہوئی دولت۔ مالا مال ہو گئی، مارچ کا مہینہ خاص طور

یہ حد تک اور بے حد باران دیدہ رہا لیکن اس مروتی اور باران کے باوجود ۷۱ مارچ
 کو یارہ بجے ٹیگور ہال میں سرنگر کے صاحب ذوق حضرات کا ایک اچھا خاصا اجتماع
 ہو گیا تھا؛ گیارہ بجے شری جگن ناتھ آزاد سے سیمینار کا رسمی آغاز کرنے کی استدعا
 کی گئی، انہوں نے اپنی تقریر میں اکادمی کے اس اقدام کو سراہا اور کہا کہ مشاعروں کا زمانہ
 اب ختم ہو گیا ہے، اس لئے اب مشاعروں سے زیادہ سنجیدہ اور بامقصد ادبی محفلوں کی
 ترویج کی طرف زیادہ توجہ دی جانی چاہیئے۔ انہوں نے اُمید ظاہر کی کہ اکادمی کا یہ سیمینار
 اس قسم کی بہت سی محفلوں کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔

اکادمی کے ڈپٹی سیکرٹری محمد یوسف ٹینگ نے اپنی استقبالی تقریر میں کہا کہ
 اکادمی نے سیمینار منعقد کرنے کا سلسلہ بہت پہلے شروع کیا تھا، چنانچہ آج سے کوئی دس
 سال قبل جموں میں ریاستی زبانوں کے ادیب کے بارے میں ایک خاصا بڑا سیمینار ہوا تھا جس
 کی روئداد ”شیرازہ“ کے دو شماروں میں شائع کی جا چکی ہے، ٹینگ صاحب نے کہا کہ فکر
 اور شعور کے اُن پیچھے جو اُن اُپالے رونا ہوا ہے ہیں، ادیب اُن کی نوعیت اور مہمیت سمجھنے
 کے لئے بہت مضطرب اور بے قرار ہیں۔ اکادمی نے یہ محفل مناظرہ اُن کے ذوق اور جستجو
 کی تسکین کے لئے منعقد کی ہے، ٹینگ صاحب نے کہا کہ ہمارے یہاں جدیدیت کے بارے میں
 بہت سے ادبی حلقوں میں شکوک کا ہی نہیں بلکہ اندیشوں کا اظہار بھی کیا جا رہا ہے، لیکن
 کسی رجحان کا سامنا کرنے کے لئے یہ طریقہ بھی علمی نہیں بن سکتا، ہمیں اس رجحان کو
 سمجھنا اور اس کے عوامل اور امکانات کی بصیرت حاصل کرنی ہے، جب ہی ہم اس کے
 متعلق صحیح علمی رویہ اپنا سکتے ہیں، انہوں نے کہا کہ ملک کی سیاسی اور جمہوری حیثیت
 کے استحکام سے اس بات کے بہتر مواقع پیدا ہو گئے ہیں کہ ہمارے یہاں فکری سطح پر
 اختلاف اور بغاوت کو خطرہ نہیں بلکہ نمو اور بالیدگی کی نشانی سمجھا جائے گا اور ذہنی
 تحفظات کے بغیر ادبی اور فکری تحریکوں پر بحث ہو سکے گی، انہوں نے شرکاء محفل کو

دعوت دی کہ وہ پوری آزادی اور بے تکلفی سے مسائل پر اپنا عندیہ پیش کریں، اُن کی تقریر کے ساتھ ہی اختتامی تقریب ختم ہو گئی۔

دوسری نشست کوئی ۳۰ بجے کے قریب شروع ہوئی، صدارت پروفیسر رحمان راسمی نے کی، اس نشست میں دو مقالے پڑھے گئے، پہلا مقالہ ”جدیدیت“ ترقی پسندی کی توسیع“ جناب جگن ناتھ آزاد نے پڑھا۔

مقالہ مختصر سا تھا اور کئی لحاظ سے تشنہ جیسا لگتا تھا، اس میں موضوع کی طرف فقط اشارے ہی کئے گئے تھے، گرہیں نہیں کھولی گئی تھیں، چنانچہ اس احساس کا اظہار حاضرین کی طرف سے برملا کیا گیا، مقالے کے بعد صاحب مقالہ سے سوالات پوچھے جانا لازمی بات تھی، لیکن یہاں بات بالکل اُلٹ تھی، ہر سوال پوچھنے والے نے سوال پوچھنے کے بجائے مقالے پر باقاعدہ ایک تقریر کر ڈالی (یا مختصر سا مقالہ سنا ڈالا) اس مقالہ پر جن حضرات نے اپنے خیالات کا اظہار کیا، ان کے اسمائے گرامی ہیں: پشپ صاحب، یتنگ صاحب، ڈاکٹر محمد حسن، اختر محی الدین صاحب، ڈاکٹر شکیل الرحمان اور راسمی صاحب۔ پشپ صاحب نے کہا کہ مقالہ سُنانے کے بعد بھی یہ جانتے سے قاصر ہوں کہ کسی

ادب پارے کے کون سے عناصر اسے جدید بناتے ہیں؟

یتنگ صاحب نے اپنی ”وضاحتی تقریر“ میں کہا کہ: اس مقالہ سے جو امیدیں وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہو سکیں، ترقی پسند ادب کے قد و حال بالکل واضح اور جدیدیت بالکل الگ ہیں، اس میں کسی خاص سمت کی نشاندہی ہوتی تھی، اس میں اعتقادات کی کڑیاں ہر قدم پر موجود ہوتی تھیں، ترقی پسند ادب پر ابہام کا الزام اُس طور عائد نہیں کیا جاسکتا، جس طور آج جدید ادب پر کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کا خیال تھا کہ: ہمارے ہاں تین طرح کے ادیب ہیں (۱) جو محض زمانے کا ساتھ دینے کی خاطر جو تحریک چلے اُسے اپناتے ہیں (۲) جو جہاں تھے وہیں

پسندی کا توسیع نہیں کہا جاسکتا! یہ ایک مکمل (DEPARTURE) ہے، ترقی پسندی میں ادب ایک معمار حیات ہونا ہے، ادیب و شاعر پیغمبرِ بُدِا تھا، جدید شاعر شاعری کو اپنا ذاتی عمل سمجھتے ہیں، ————— یہ نیا رویہ ہے، نظریہ نہیں! اس کا اثر ہر چیز پر پڑتا ہے۔ آج کا شاعر اپنی بات کہتا ہے، وہ ایسی بات بھی کہہ دیتا ہے جو ظاہرِ سماج کے لئے مُضر ہو، شاعر تجھ لے کے ماتحت ہے، نظریے کے نہیں، وہ علامتی اظہار پر زور دیتا ہے، ترقی پسندی میں ابہام ایک الزام تھا ————— لیکن یہاں ارادی ہے۔

فاضل مقالہ نگار نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ: میں جدیدیت کو ایک رُحان سمجھتا ہوں، تحریک نہیں، اسے ایک نیا قدم قرار نہیں دیا جاسکتا، ادب میں ایک تسلسل رہتا ہے، اس قسم کا رُحان ترقی پسندی میں بھی جھلکتا تھا، اور جدیدیت میں بھی جھلکتا ہے۔

دوسرا مقالہ ڈاکٹر حامدی نے پڑھا، عنوان تھا "نئی حسیت کا مفہوم" مقالہ طویل تھا اور اس میں ان سبھی حالات کا جائزہ لیا گیا تھا جو جدید ادب پیدا کرنے کے ذمہ دار ہیں، لیکن مقالے کے بعد ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے جدید حسیت کا پس منظر پیش کرنے پر زیادہ توجہ دی ہے لیکن وہ اس کو اپنے مفہوم سے جوڑنے کی طرف پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے، اس مقالے پر بھی بہت سے حضرات نے اپنی رائے کا اظہار کیا، آخر قصاصی نے کہا کہ یہ مقالہ زبان و بیان کے لحاظ سے بلند پایہ کا تھا لیکن جو باتیں اس مقالے میں کہی گئی ہیں، ان میں سے کچھ سائیس، کچھ نقیبات اور کچھ فلسفہ کی کتابوں سے ہم اخذ کر سکتے ہیں، جس نئی حسیت کی ہمیں تلاش تھی، وہ ہم اس مقالہ میں بہت کم پاسکے اور یقول ڈاکٹر حامدی اسے سمجھنے یا پانے والے "دیدہ در" یہاں بہت کم ہیں، اس لئے اگر ہم کچھ بھی نہ پاسکے ہوں تو ہمیں جواب

پہلے ہی مل چکا ہے۔

ٹینگ صاحب نے کہا کہ: نئی حسیت جس محرکات اور نصائیں پیدا ہوئی ہے ڈاکٹر حامدی نے ان کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔
پیشپ صاحب نے فرمایا کہ: یہ تو اس تحریک کے پس منظر کی وضاحت ہے، مقالے میں نئی حسیت کی کوئی بات نہیں کہی گئی ہے۔

راہی صاحب نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ مقالہ بہت ہی طویل تھا کہا کہ: پیشپ صاحب کا کہنا بجا ہے۔ پورے مقالہ میں حسیت کی بات بہت کم کی گئی ہے۔ ڈاکٹر حامدی نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ: مقالے کا طویل ہونا لازمی بات تھی۔ ”دیدور“ کا لفظ بالکل عام معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ مختصراً اس کا روئے سخن کسی فرد یا خاص گروپ کی طرف نہیں تھا۔

دوسرا دن ————— ۱۸ مایچ

اس روز پہلی نشست کی صدارت جناب جگن ناتھ آزاد نے کی اور جناب اختر محی الدین نے اپنا مقالہ ”معاشر شیری افسانہ اور نیا شعور“ پڑھا، وہ بھی اپنے موضوع سے پورا پورا انصاف نہیں کر پائے تھے، لگتا تھا کہ انہوں نے کہیں کہیں جان بوجھ کر اپنے موضوع کو ٹالا ہے اور اس سے آنکھیں پھرائی ہیں، اس کے ساتھ ہی انہوں نے اپنے مضمون میں کچھ حقائق کو سامنے رکھ کر کچھ کھری کھری باتیں بھی کہہ ڈالی تھیں، اس مقالہ پر بھی بڑی لے دے ہوئی، ڈاکٹر حامدی نے اختر صاحب کی اس بات سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ: یہ کہتا غلط ہے کہ ہندوستانی ذہن RES-PECTABLE MEDIOCRITY کی سطح سے اوپر نہیں اٹھا سکا ہے۔ یہ کہتا بھی غلط ہے کہ ہم نے سنسکرت زبان کو دفن کیا ہے۔ ————— اسے تو زمانے نے دفن کیا، تاریخی ارتقاء اور (DEVELOPMENT) کے ساتھ ہی نئے

(FORCES) پیدا ہو جاتے ہیں وہ اپنی جگہ بنانے کے لئے کمزور FORCES کو ملیا میٹ کر دیتے ہیں، زمانہ اس چیز کی حفاظت کرتا ہے جو اسے پسند ہو اور جلدیریت سے درکنار جو بھی تحریکیں باہر سے آئیں ان کا ہمارے ذہنوں پر اثر پڑا۔ ہم نے ان تحریکوں کا ساتھ دیا۔ یہ کہتا بھی غلط ہے کہ ہمارا سماج ابھی تک بدل نہیں پایا ہے۔ ہمارا سماج بدل رہا ہے، اگرچہ ذات پات ابھی تک ہندوستان میں قائم ہے لیکن اس میں وہ جان نہیں رہی، دھیرے دھیرے صدیوں پرانے جوئے پھینکے جا رہے ہیں، اسی طرح شرم و حیا کے معیار اور اس تصور کے بارے میں ہندوستانی ذہن تیزی سے بدل رہا ہے۔

اُسی صاحب نے کہا کہ: تنقید لکھتے وقت اور تخلیق کرتے وقت فن کا فرق محسوس کرنا ہے۔ مجھے اختر صاحب کی اس بات سے اتفاق نہیں کہ ہم نقالی کرتے ہیں جو تحریک مغرب اور یورپ سے ہمارے یہاں پہنچتی ہے، ہم آنکھیں موند کر اس میں بہہ جاتے ہیں۔ غیر ملکی تحریکوں سے متاثر ہونا کوئی بُری بات نہیں، ہندوستان کا اثر ابھی تو دوسرے ملکوں میں پڑا ہے۔ اور نقل کرنا تو انسانی فطرت ہے دوسری بات یہ بھی ہے کہ ہمارا ماحول بدل رہا ہے، آج کی دنیا پُرانی دُنیا نہیں رہی، آج کی دُنیا سمٹ رہی ہے، فاصلے کم ہو رہے ہیں، مجھے اس بات سے شدید اختلاف ہے کہ اگر غالب ترکستان میں پیدا ہوتے تو زیادہ اچھا کہتے، کیونکہ ان کی شاعری کو اپنا مخصوص آب و رنگ غالب کے اُس ذہن نے بخشا جو ہندوستان کے اُس دور کے خاص تہذیبی ماحول میں پروان چڑھا تھا۔ ایسا نہیں ہو سکتا تھا، غالب کے ہندوستان میں وجود پذیر ہونے کو حادثہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارا سماج قدامت پسند ہے۔ کیوں قدامت پسند ہے اس سے سمجھی واقع ہیں۔ لیکن اب بدل رہا ہے، اس میں ہمارا دوش نہیں، ہماری

نسل کا کوئی تصور نہیں۔ میں اپنے مستقبل سے بدظن نہیں ہمارا مستقبل تاریک نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ ماحول بدل رہا ہے، اختر صاحب نے (MORBIDITY) کے بارے میں تو کہا ہے لیکن اس کا تشریح نہیں کی ہے، کہیں کہیں متالیں تو موجود ہیں لیکن وہ ایسا نظریہ واضح نہیں کر پائے ہیں، اسی طرح اختر نے فاروق مسعودی کی ایک کہانی کو (MORBID) کہا ہے، مگر یہ نہیں بتایا کہ ان کے ایسا کہنے کا جواز کیا ہے؟

ٹینگ صاحب نے کہا کہ: اختر صاحب نے اپنے موضوع سے انصاف نہیں کیا ہے، آپ نے کہانی کے فن کی تمام غشوہ طرازیوں اپنے مقالے میں پیش کی ہیں، میں تو کہوں گا کہ انہوں نے اس طرح اپنے موضوع کو ٹالا ہے، ایک طرف تو اختر صاحب ہم سے گلہ کرتے ہیں کہ ہم مغربی معیارات کی نقا کی کرتے ہیں لیکن دوسری طرف انہوں نے ان ہی معیارات سے ہمارے ادب کو جانچ کر کالبد اس، امیر خسرو، غالب اور دوسرے ایسے عالمی درجے کے فن کاروں کو اوسط درجے کے ادیب قرار دیا ہے۔

یُشپ صاحب نے رائے دیتے ہوئے کہا کہ مقالہ نگار حضرات اپنے موضوع سے اکثر ہٹ جاتے ہیں، اور اس مقالے میں اور سب کچھ کہا گیا ہے لیکن کشمیری افسانہ کا بہت کم ذکر کیا گیا ہے۔

جناب جگن ناتھ آزاد نے اختر صاحب سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ:

”ایک ایک رفیعوی قلعہ بن گیا“ یہ کہتا غلط ہے۔ مجھے رابی صاحب کی اس بات سے اتفاق ہے کہ غیر ملکی تحریکوں سے متاثر ہونے میں کوئی بُرائی نہیں، ہمیں فیصلہ صادر کرنے سے احتراز کرنا چاہیئے، جناب اختر جی الدین جب جواب دینے کے لئے اُٹھے تو سامعین نے سوالات کی بوچھاڑ کر دی اور انہیں صراحت سے پہلے ہی اپنی نشست پر بلٹھ جانا پڑا۔

(FORMLESSNESS) بہت عام ہو چکی ہے

بڑے صاحب کے سوال کا جواب دیتے ہوئے مقالہ نگار نے کہا کہ: کل بھی علامتیں استعمال ہوتی تھیں اور آج بھی ہوتی ہیں لیکن کل قاری سمجھ پاتا تھا۔ آج نہیں یہ درست سوال ہے، آج کا شاعر (PERSONAL SYMBOL) استعمال کرتا ہے پُرلے (SYMBOL) بھی برتا رہتا ہے، وہ اپنی سماجی زندگی سے ملا ہوا نہیں جیسے کہ اس کا ایک فرد ہونے کی حیثیت سے اسے ہوتا چلائیے تھا، اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فرد کا وجود الگ ہوتا جا رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ صنعتی ترقی بھی ہے (ہندوستان میں جہاں جہاں صنعتی ترقی ہوئی ہے، وہاں یہ بات بالکل عیاں ہے) سماج اور شاعر کی یہ جدائی اُس کا ایک بڑا اور بہت بڑا سبب ہے۔

اسی نشست میں ڈاکٹر محمد حسن نے ”جدیدیت“ نظریہ یا رجحان کے عنوان سے اپنا مقالہ پڑھا، ان کا مقالہ مختصر تھا لیکن یہ بھی اپنے موضوع کا حق ادا نہیں کر سکا۔

راہی صاحب نے مقالے کو سراہا، لیکن مشینوں سے ڈھمکتے، کورومانوی ردِ عمل ماننے سے انکار کرتے ہوئے کہا کہ: یہ رومانوی ردِ عمل نہیں بلکہ آج یہ ردِ عمل خوف کی پیداوار ہے، یہ حال آج (SOCIALIST) ملکوں میں بھی ہے۔ کیونکہ مشین انسان کے اختیار سے باہر ہوتی جا رہی ہے (ESTABLISHMENT) کے خلاف لڑنا یا کچھ کہنا ضروری نہیں، سوال کرنا انسانی جستجو میں شامل ہے، مجھے اس سے اختلاف ہے کہ جوش ریا ادیب (ESTABLISHMENT) کے خلاف نہیں لڑتا وہ آدھا ہی شاعر ہے، شاعر جو بھی لکھے وہ فن پارہ ہے یا نہیں۔ ہمیں یہی پیکر کھانا ہے۔

ڈاکٹر حامی نے کہا کہ: ڈاکٹر صاحب کا یہ کہنا کہ ابھی ماڈرن فن کار کی کوئی ہمت متعین

نہیں۔۔۔۔۔ ٹھیک نہیں، جدید دور کا فن کار اس پیچیدہ ماحول میں بے سمتی کا شکار رہتا ہے۔۔۔۔۔ میرے عقیدے کے مطابق اس کا اتنا کرنا ہی کافی ہے، ہم منزل گم کردہ راہی ہیں۔ اگر فن کا رفتی رجحانات کی ترجمانی بھی ٹھیک طرح سے کرنا ہے تو ٹھیک ہی ہے۔

تیسرا دن 72-3-19

یہ اس سینار کا آخری دن تھا، اس روز پہلی نشست کی صدارت جناب دیتا ناتھ نادم نے کی اور پہلا مقالہ ”تنقید کی نئی جہتیں“ ڈاکٹر شکیل الرحمان نے پڑھا، مقالہ طویل تھا اور اس میں مختلف تحریکوں کے اثرات کا جائزہ لیا گیا تھا لیکن پھر بھی سامعین تشنہ ہی رہے، مقالے میں کچھ تلخ باتیں بھی کہہ ڈالی گئی تھیں اور کچھ تحقیقیں بھی!

راہی صاحب نے مقالہ کو ”احتجاجی مقالہ“ قرار دیتے ہوئے کہا کہ: مقالہ پہلے مارکسی تنقید کے خلاف تھا لیکن پھر ایک شخص کے خلاف ہوتا گیا، کئی جگہوں پر مارکسی نقادوں سے زیادتی کی گئی ہے۔۔۔۔۔ کچھ نہیں تو اس نظریے نے اردو تنقید کو

ایک جہت تو عطا کی ہے (STUDIES IN A DYING CULTURE) اور دوسری کتاب کو انتہا پسندی کی مثال کہا گیا ہے، لیکن وضاحت نہیں کی گئی ہے کہ یہ کتابیں کیسے انتہا پسندی کی مثالیں ہیں۔

جناب پریم سنگھ نے سوال کیا کہ: ادیب اور تنقید میں جو CRISIS ہے اس کی کیا وجہ ہے؟ یہ CRISIS زندگی کی وجہ سے ہے یا کسی اور وجہ سے؟

ڈاکٹر حامدی نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ: اس مقالے میں ایک بیچر کی نظر آئی۔۔۔۔۔ حالیہ برسوں میں نہ صرف بین الاقوامی تنقید میں بلکہ اردو

تنقید میں کون سی جہتیں پیدا ہوئی ہیں؟ مثلاً وجودی تنقید کا ذکر تو کیا گیا ہے، لیکن اس پر روشنی نہیں ڈالی گئی ہے، ایک اور نئی جہت، ہیئتی تنقید STRUCTURAL CRITICISM

کا کوئی ذکر نہیں کیا گیا ہے، حالانکہ تنقیدس الرحمان اسے اردو میں متعارف کرا چکے ہیں۔

MYTHICAL CRITICISM کا تو ذکر ہے لیکن وضاحت طلب ہے، ایک تیار سُجان سائیکو انا لٹیکل تنقید کا سہیہ (PSYCHOANALYTICAL) ہے، اس سے بھی آنکھ پڑائی گئی ہے، اسی طرح ڈرائیڈین تنقید کے بارے میں خاموشی اختیار کی گئی ہے، میں جس اُمید سے یہ مقالہ سُنے بیٹھا تھا وہ پوری نہیں ہو سکی ہے۔

پیشہ صاحب نے واپسی صاحب کی اس بات سے اتفاق کیا کہ یہ مقالہ احتجاجی نوعیت کا ہے، انہوں نے کہا کہ: مجھے اس کے احتجاجی پہلو پر کوئی اعتراض نہیں لیکن مقالے میں جو الزام تراشی کی گئی ہے، میں اسے ناپسند کرتا ہوں۔ ”اپنے شاگردوں سے تعریفی مضامین لکھواتے ہیں“ اسی باتیں مقالہ میں موجود ہونا بڑی بات ہے، چوتھے ڈرائیڈین کی جو بات مقالہ نگار نے کہی ہے، اس بارے میں کوئی وضاحت نہیں کی گئی کہ وہ کیا ہے اور کیا ہونا چاہیئے تھی، میرے ذہن میں ایک سوال بار بار آ رہا ہے کہ کیا تنقید پر کوئی نہ کوئی نظر یا تالیف لگانا ضروری ہے؟

راستی صاحب اور پیشہ صاحب کو جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر شکیل الرحمان نے کہا کہ: مجھے احتشام صاحب سے کوئی بغض نہیں، میں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے وہ ایک مکتب فکر کے امام ہیں اور اسی ضمن میں ان کا نام آیا ہے، میں احتجاج کو سیاسی لفظ کہتا ہوں، میں نے احتجاج نہیں تجزیہ کیا ہے، اختلاف رائے تو ہو سکتا ہے، میں تخلیقی تنقید چاہتا ہوں، تنقید کو ہیئت، اساطیری، یا مارکسی کہتا غلط ہے، تنقید میں یہ سبھی تنقیدیں آتی ہیں کیونکہ یہ تو روشنیاں ہیں۔

دوسرا مقالہ جناب جی۔ ی۔ نازنگ کا TRENDS IN URDU SHORT STORY تھا چونکہ نازنگ صاحب خود تشریف نہیں لاسکے تھے اس لئے ان کا مقالہ پروفیسر آفاق احمد سے پڑھوایا گیا، مقالہ مختصر سا ہی تھا صاحب مقالہ کی عدم

